Il laboratorio ungherese

1/4

BIANCO E NERO 1975

SOMMARIO

anno XXXVI - fascicolo 1/4 gennaio-aprile 1975
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

BN MENSILE

GENNAIO/APRILE 1975

1/4

ANNO XXXVI

BN IL LABORATORIO UNGHERESE

a cura di
Francesco Bolzoni

Fascicoli monografici coordinati da

Floris L. Ammannati
Fernaldo Di Giammatteo
Roberto Rossellini

direttore responsabile

Ernesto G. Laura

ogni fascicolo a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione

Segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzazione editoriale
Aldo Quinti

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
Casella Postale 7216-00100 Roma
abbonamenti:
annuo Italia lire 7.500
estero lire 10.000
semestrale Italia lire 4.000
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

Sul cinema ungherese lavorano, da tempo, due valenti saggisti: Bruno De Marchi e Lino Micciché. Anticipazioni delle loro ricerche si possono trovare, per il primo, in due fascicoli di «Vita e pensiero» (**Prolegomeni all'intelligenza del cinema ungherese**, giugno-luglio 1971, n. 6-7; **I magiari sulla spina dorsale del tempo**, maggio-agosto 1973, n. 3-4) e, per il secondo, in **Il nuovo cinema degli anni '60** (Eri, Torino, 1972), che contiene note critiche su Jancsó, Kovács e i «giovani di Budapest». Si aggiungano, a tali contributi, due brevi ma limpide monografie di Ugo Casiraghi (**Il giovane cinema ungherese** e **Il cinema ungherese oggi**) diffuse, rispettivamente nel 1969 e nel 1975, in occasione di due «settimane» dedicate al cinema magiaro, i cataloghi stampati per la mostra di Olbia ('70) e la rassegna di Sorrento ('71), le notizie su questo o quel film magiaro ospitate nei quaderni della mostra di Pesaro e, infine, il panorama di Sandro Zambetti pubblicato in «Cineforum» del marzo 1970. Non si intende, qui, ripetere quanto già detto, e bene, da altri. La nostra conoscenza del cinema ungherese dal '56 a oggi, del resto, non è completa. E la lettura di parecchi film, presentati in passate mostre o festival, non ci permette, a distanza di tempo, di fornire analisi che abbiano un minimo di ampiezza, valutazioni che pretendano di possedere un qualche rigore.
La nostra situazione non è, tuttavia, delle peggiori. Chi non frequenti, per lavoro, rassegne e manifestazioni cinematografiche che si tengono qua e là, sempre in luoghi turistici, nulla sa del serio lavoro che, da anni, impegna i cineasti di Budapest. Di essi, lo spettatore italiano « aggiornato » conosce quasi soltanto Miklós Jancsó, che venne lanciato con un qualche clamore dall'industria culturale (si veda, su di lui, l'attenta monografia di Giovanni Buttafava stampata nel « Castoro cinematografico» della Nuova Italia, Firenze, 1974), e i pochi « esempi » a suo tempo presentati dalla televisione che, fra i suoi compiti istituzionali, dovrebbe avere anche quello di diffondere fra noi l'« altro » cinema, il cinema emarginato dalla censura del mercato.
Per contribuire a ovviare almeno a una grave carenza di informazione, e in vista dell'immissione nel « circuito alternativo » da parte dell'Italnoleggio e dell'Arci di una decina di

recenti film magiari, si è pensato di raccogliere dei materiali sull'attività dei registi di Budapest. Questo nostro « Laboratorio ungherese », oltre ad alcune noterelle scritte in occasione di un viaggio in Ungheria compiuto alla fine del dicembre del '74, riunisce otto conversazioni con altrettanti cineasti. Le interviste a Gyöngyössy, Kovács e Szabó sono nostre; e risalgono, appunto, alla fine del '74. L'intervento di Máriássy, come si precisa in nota, è ricavato da nastri da noi incisi a Olbia e a Sorrento. Le altre dichiarazioni vengono da articoli ospitati nell'« Hungarofilm bulletin » — la cui direzione ringrazio per le autorizzazioni concessemi e per la collaborazione prestatami — e sono state tradotte da Carlo Tagliabue, che, con noi, ha curato anche la traduzione dei dialoghi di **Elettra, amore mio** e di **Occhi bendati**, nonché la raccolta dei dati della filmografia. La traduzione di **Via dei pompieri, 25** è di Ennio Plateroti ed è stata usata per la versione italiana del film di Szabó.
Ringrazio anche Giulio Pautasso che ha tradotto i saggi della Biró e di Fehér; Imre Gyöngyössy e altri amici ungheresi che, rivedendo le bozze con me, mi hanno reso meno disagevole la « caccia» agli accenti nei nomi e nei titoli.
Ringrazio infine la direzione di « Cinema Nuovo » che mi ha concesso di riprodurre la traduzione della conversazione della Biró e di Ujhely con Lukács.
La sezione terza del fascicolo è dedicata ai « documenti », ossia testi che riguardano il dibattito svoltosi a Budapest (e altrove) durante e dopo il « culto della personalità ». Si è inserita, in essa, una documentazione sulla situazione dell'intellettuale magiaro fra il dopoguerra e i « fatti del '56 » raccolta dal giovane Ivan Fallardi che, per una ricerca universitaria, va da tempo occupandosi di cose riguardanti la cultura ungherese. Segue, infine, un elenco dei film prodotti in Ungheria dal 1956 al '75. Ci si augura che i dati, le notizie e gli appunti riuniti in questo nostro « laboratorio ungherese » servano a suscitare interrogativi intorno al lavoro dei cineasti di Budapest, a smuovere prolungati «silenzi », a creare un'occasione di dialogo.

F. B.

A BUDAPEST, CON GLI « OCCHI APERTI »

dal taccuino di un critico

di FRANCESCO BOLZONI

1. Pochi ma seri

Ogni anno, l'industria cinematografica ungherese produce meno di venti film. Per soddisfare le richieste del pubblico grosso (nel complesso, abbastanza contenute; la popolazione magiara, di poco superiore ai dieci milioni, sembra preferisca « consumare » libri o spettacoli teatrali più che pellicola impressionata) vengono importati dall'estero intrattenimenti cinematografici. A Budapest, si proiettano « romanzi sceneggiati » sovietici, drammi tedescorientali e americani, commedie e western italiani. (Il nostro maggiore successo è stato, da ultimo, *Il caso Mattei*). Ma una produzione quantitativamente tanto limitata è bastata a fare, dell'ungherese, la cinematografia più interessante dell'Europa orientale.
« Se si escludono quattro o cinque prodotti commerciali, che a dire il vero ottengono sempre parecchio successo, i nostri sono, tutti, film da festival », mi dicono alla Hungarofilm, la casa di distribuzione nazionale. È un parere da condividersi. Non si pensi però a una sorta di fiore all'occhiello, a un'attività unicamente di prestigio. I film ungheresi non sono « promozionali » come, in un certo qual modo, i piacevoli e fastosi balletti filmati cinesi o i « colossi » sovietici. Non gli viene affidato un messaggio per uso esterno che, causa la scarsissima diffusione della lingua magiara (ed è un peccato perché essa viene usata da poeti e scrittori che, mi dicono, valgono più di tanti loro colleghi occidentali), non può essere demandato alla letteratura. Qui, i « pifferi » della rivoluzione hanno smesso di suonare assai prima del 1956. E, dopo quell'anno, se ne è persa anche la matrice.
Più che specchio di una società, il cinema sembra essere, in Ungheria, un laboratorio dove si studiano umori e attese, certezze e inquietudini dei gruppi sociali (con particolare riguardo agli intellettuali). « L'artista è un profeta della verità », mi ha detto un regista. András Kovács, più realisticamente, lo definisce un « intrattabile » che, con le sue sollecitazioni, impedisce ai pigri di addormentarsi. E un altro cineasta mi ha parlato della « lezione » dell'ultimo Lukács. György Lukács, dopo il 1956, viveva in una casa lungo il Danubio, non lontano dal ponte Elizabetta. Continuò

a ricevere allievi e amici anche dopo l'allontanamento dal partito. Nel '68, ve lo riammisero. Pur senza dirlo in modo deciso, avevano accettato la sua posizione. Lukács, negli anni precedenti la morte, pensava che il marxismo si trovasse in una fase di ricerca e, all'interno della scelta compiuta in Ungheria nel dopoguerra, ogni esperienza potesse tornare utile. Credeva necessario discutere alcune delle verità codificate dall'alto, cioè il « marxismo sclerotizzato ».

Come lui, i registi si guardavano indietro e, ripensando ad alcuni momenti della loro esperienza, scoprivano che, negli errori commessi un tempo, erano da ricercarsi le radici di certi nodi insoluti di oggi. Giravano intorno gli occhi, e si accorgevano che la nazionalizzazione dei mezzi di produzione, per decisiva che fosse, non aveva risolto diversi problemi dell'individuo. Che cosa fare, insomma, dopo la rivoluzione, una rivoluzione che, a causa dello stalinismo, aveva reso possibile il '56? È, questo, l'interrogativo che i registi magiari, ma anche i poeti e gli scrittori, si posero negli anni sessanta, mentre raccontavano dei « fatti » o riflettevano sui « sentimenti ». Il trauma del '56, proprio perché accettato come tale (quante le cerimonie funebri e le visite alle chiese deserte nei film di allora), venne riassorbito. Kádár, rivelandosi abile tessitore, fece leva sulle cose che univano più che su quelle che dividevano. Concesse un certo margine alla critica. Permise un dibattito sui pericoli insiti in ogni tendenza autoritaria. E i cineasti usarono, per intero, lo spazio loro assegnato. La discussione sul potere, ampia e franca nonostante venisse posta a volte sotto forma di metafora (da Jancsó e da Kovács e da Gaál e da altri), è lì a dimostrarlo.

Le questioni proposte sullo schermo erano e sono ancora riprese, sèppure oggi con minore vivacità di due, tre anni fa, in dibattiti pubblici o sui giornali. Le due riviste di cinema ungheresi, piuttosto ben fatte specie se messe a confronto con i modesti ebdomadari locali, sono piuttosto diffuse. Si vedono esposte in quasi ogni edicola. Qualcuno — malignamente — dice che vengono vendute poiché, di tanto in tanto, inseriscono nelle loro pagine qualche foto di nudo femminile. Ma, se penso alle cose viste durante un mio soggiorno a Budapest, direi che la cultura ha, qui, una sua notevole quotazione. E, da ultimo, gli intellettuali hanno imparato a essere assai meno cupi di un tempo. Adesso non disdegnano l'ironia, una dote che, secondo alcuni osservatori, sarebbe aliena all'indole degli ungheresi. *Álljon meg a menet!* (*Fermate la musica;* traduciamo alla lettera il titolo di questo film, e degli altri che citeremo in seguito) di Lívia Gyarmathy, che pure tratta dei vecchi militanti del partito mandati in pensione e recuperati solo al momento della distribuzione di diplomi, è commedia spiritosa e garbata. E Pál Sándor ride di gusto di una

vecchia mania nazionale, il culto per il gioco del calcio, in *Régi idők focija (Il calcio dei buoni, vecchi tempi)*. Perfino Szabó, artista umbratile e sottile, guarda con ironia ad alcuni momenti dell'esistenza, pure drammatica, degli abitanti della casa posta al numero civico 25 di via dei pompieri.

2. Jancsó torna a casa

Chi non sorride per nulla è Jancsó. Jancsó passa ormai la maggior parte dell'anno in Italia. Vi ha girato, con diversa fortuna, un film destinato al normale circuito, *La pacifista* con Monica Vitti, e, su commissione della nostra televisione, *La tecnica e il rito* e *Roma rivuole Cesare*. Ma, per le sue affascinanti composizioni, Jancsó sembra avere bisogno del proprio Paese. O, meglio, di una pianura vuota dove centinaia di figuranti e due o tre personaggi partecipino, mentre sono ripresi con lunghissimi e armoniosi piani-sequenza, a una sorta di balletto. Fatto è che, tornato in Ungheria, il regista ci ha dato quello che per me resta, seppure certe graduatorie per un regista del suo valore siano sempre discutibili, il film jancsiano più denso e felice dopo lo stupendo *Venti lucenti: Szerelmem, Elektra (Elettra, amore mio)*.
Una prima lettura non è sufficiente a decifrare i molti significati e a dar conto delle qualità di *Elettra*, che prende spunto da un dramma di László Gyurkó. Si dirà, intanto, che i rimandi a un ambiente e a un tempo sono,. nel film, ridotti a poco più di nulla: a costruzioni elementari — muri e porte e cortili — nel mezzo di una pianura. In questo spazio atemporale, vengono celebrati due riti: il gioco dei potenti e la gran festa della vitalità contadina, interrotta a volte e deviata, ma mai spenta, dalle prepotenze dei dominatori. La danza di origine popolare svolge, nel film, la funzione di informare lo spettatore sulla risposta, in apparenza assente o cauta, degli umili ai potenti.
I potenti, che nel primo Jancsó si servivano sempre di portaordini, sono, nel film, davanti a noi. Si rivelano e si compromettono. Il regista riprende, qui, la riflessione sulle tecniche di persuasione (e da ciò la continua opposizione-contatto fra tiranno e masse esemplificata nella suggestiva scena che vede Egisto in equilibrio instabile su un pallone trascinato dai suoi fedeli-avversari) già avviata in *La tecnica e il rito*. Come in ogni recente film jancsiano, i potenti si osservano, si alleano fra loro, si ingannano, si combattono. Ogni apparenza di vittoria si trasforma in un nuovo scontro, fonte di sacrificio e di morte. I due fratelli abbattono il tiranno. Ma, impadronitisi del potere, saranno costretti a un confronto mortale. La logica del potere, sembra suggerire Jancsó, verrà frantumata quando, ai rapporti di forza dettati da uno sfrenato individualismo, subentrerà una morale

collettiva e rivoluzionaria. E, in un paesaggio sottratto al tempo e allo spazio, irrompe un elicottero colorato di rosso.

3. Barba e capelli prima del « terzo slancio »

Non so che conto facciano di *Elettra* (o, se si vuole la traduzione letterale, di *Elettra, amore mio*), i cineasti ungheresi. Al tempo del mio soggiorno ungherese, il film non era ancora stato distribuito nelle pubbliche sale. Del regista, così lodato all'estero, i colleghi sottolineano il coraggio della ricerca e la riuscita di certi lontani risultati. Riconoscono che, senza il suo magistrale lavoro, si parlerebbe assai meno del cinema ungherese. Ma, direi, non vogliono perdere troppo tempo a discorrere del maestro. Soprattutto, fanno ogni sforzo per non imitarlo; lo stesso Gyula Maár, che ricalcò moduli jancsiani in *Prés* (*Torchio*, 1972), ci ha dato un film molto personale, e interessante, con *Végul*. Se cerchi di provocarli a dire qualcosa sul loro celebre compatriota, non stanno al gioco. Lodano, diplomaticamente. E, poi, cambiano discorso facendoti capire che hanno altro di cui preoccuparsi.
Péter Bacsó è, al solito, attivissimo. Rade, e talvolta con voluta malagrazia, barba e capelli ai pedanti. Uno dei suoi recenti film, del '72, *Forró vizet a kopaszra* (*Il barbiere rasato*), una commediolina agrodolce, mostra quanto nociva sia la paura del piccolo borghese, sempre pronto a trasformarsi da vittima in carnefice. E Károly Makk, l'interessante autore di *Amore*, critica, in *Macskajáték* (*Giochi di gatti*), l'abbandono acritico al passato. Il suo film, per la scarsa solidità del nucleo drammatico e per l'imperfetto controllo dei materiali espressivi, non pare tuttavia del tutto riuscito. La corda grottesca, che qui si affianca alla sentimentale e alla onirica, non è troppo congeniale al regista. Ma *Giochi di gatti*, dove forse per la prima volta nel cinema ungherese si accenna a un suicidio, conferma la serietà della ricerca di Makk. E vale soprattutto come sintomo.
I cari, vecchi giorni, ai quali ripensa con eccessivo rimpianto l'anziana protagonista di *Giochi di gatti*, non erano poi piacevoli per tutti. Kósa, in *Nincs idő (Fuori del tempo)* parla, apertamente, di prigione. Il film, che si può leggere come una metafora, è ambientato in un carcere dell'anteguerra. Il direttore si sforza, con vari provvedimenti, di rendere sopportabile la vita ai detenuti. Il vicedirettore, un « falco », confida unicamente nei metodi duri. Il film propone un confronto fra il « dentro » (in bianco e nero) e il « fuori » (a colori). In apparenza, la « libertà » goduta all'esterno del carcere è notevole. Ma, se si guarda bene, si notano persone intruppate, lavori ripetitivi, comportamenti obbligati. Tra le due possibilità, Kósa sceglie una terza ipotesi: nel carcere, alcuni politici, che credono in una vita più giusta, portano avanti lo sciopero della fame.

Il film sostiene la necessità di un atteggiamento suscitatore di vitalità, di una partecipazione che venga dal basso e che serva a completare, a perfezionare il quadro sociale di cui, si ammette, sono state tracciate solo le linee d'insieme. Dopo uno sforzo sviluppatosi soprattutto in estensione, si sente il bisogno di «uno sviluppo intensivo e qualitativo ». Non a caso Bacsó, il più estroverso dei registi magiari, ha intitolato la sua ultima opera, assai lodata a Budapest, *Terzo slancio*.

4. Uno sguardo indietro

Chiedo, a questo punto della mia visita nel « laboratorio ungherese », di vedere alcuni film del passato; del primo e del secondo « slancio ». Scelgo, dal catalogo, *Talpalatnyi föld* (conosciuto, in Italia, come *Un palmo di terra,* ma la traduzione letterale del titolo ungherese è: *La terra sotto i piedi*); *Igy jöttem* (noto, da noi, con il titolo: *Il mio cammino*; t. l. *Questo era il mio sentiero*); *Magasiskola* (*I falchi,* t.l. *Alta scuola*). 1948, 1964, 1970: stagioni, necessità, sentimenti diversi. I film di Bán, Jancsó, Gaál, registi dissimili fra loro, offrono una documentazione di due momenti di un'esperienza storica, dello « slancio » degli anni quaranta e sessanta. Nel primo film, si coglie, ancora calda, la passione di uomini che, finalmente, possono dare un nome preciso a chi, in passato, si rese responsabile di gravi colpe; e, nel farlo, prendono a prestito una lingua altrui. Nel secondo, si ha un ripensamento dei giorni appena trascorsi e, mentre il giudizio su cose e persone si fa duttile, nasce uno stile con una sua precisa originalità. Nel terzo, la condanna di comportamenti sbagliati diventa sicura e insieme serena, priva cioè di rancore e di timore, e il linguaggio appare ormai del tutto posseduto.
Un palmo di terra — con *Valahol Európában* di Geza Radványj — è il primo film importante prodotto nel dopoguerra in Ungheria, paese celebre per le commedie brillanti, per le novelle evasive. Gli autori, che vi si dedicano (dal romanziere Pál Szabó al regista Frígyes Bán, al montatore Félix Máriássy), tendono a uno scopo: rendere giustizia alla loro gente che, negli ultimi cent'anni, ha subito parecchi torti. L'impegno è tanto forte da bloccarli. Appaiono rigidi, financo sgraziati, nei passi iniziali. La scena delle nozze posta ad apertura del film, con le pesanti sottolineature dei tre caratteri (Jóska, un piccolo proprietario innamorato di Marika, una ragazza povera « venduta » a un ricco, e volgare, possidente), è goffa. La struttura del romanzo, a cui si rifà *Un palmo di terra*, ostacola pesantemente il « crescere » di quell'epopea contadina che, si sente, sta a cuore a Bán. Le situazioni drammatiche sono, tutte, prevedibili.
Ma, quando affronta il tema dello sfruttamento e della rivolta (la creazione del lago da pesca, lo scavo del pozzo che permette

a Jóska e a Marika di rendere fruttifero il loro ettaro di terra, la rottura della diga), il film conosce un indubbio salto qualitativo. Diventa efficace, e tale rimane, a dispetto di certe intrusioni romanzesche, fino alla fine. Eppure, anche qui, si rinvengono « prestiti » dalla scuola russa. Le immagini «epiche» sono mutuate dal cinema postrivoluzionario sovietico. E, nel delineare le figure «negative » (dal sorvegliante al ricco possidente), il regista Bán si mostra troppo rispettoso della teoria del « tipico », sostenuta da Zdanov, l'infausto propagandista del « realismo socialista ». Comunque sia, nonostante i suoi difetti, *Un palmo di terra* mostra uno sforzo sincero di dare vita in Ungheria a una letteratura cinematografica nazionalpopolare.
Il mio cammino di Miklós Jancsó è del '64, si è detto. Sono passati sedici anni da *Un palmo di terra*, otto dai moti di Budapest. Le direttive zdanoviane, che avevano isterilito il cinema magiaro, appaiono improduttive anche a chi, con entusiasmo, le accettò un giorno. Si capisce che la realtà è assai più ricca delle formule che vorrebbero rinchiuderla. Gli approcci a essa sono cauti. In apparenza, con il racconto dell'amicizia in tempo di guerra di due ragazzi (un soldato russo, Kolia, e uno studente ungherese), Jancsó sembra guardare ai modelli del « cinema del disgelo ». Ma, in vero, egli setaccia un materiale di fondo sentimentale e lirico attraverso il filtro del « realismo critico », così caro a Lukács.
Nel *Mio cammino*, la valutazione degli uomini non risulta mai schematica. Torto e ragione sono variamente mescolati. Il negativo del passato va bruciato giorno dopo giorno. È illusorio credere che, per una forte emozione collettiva (quella della liberazione), sia scomparso. Questo discorso, detto con chiarezza, si inserisce in un quadro popolato da figure benefiche sotto l'apparenza truce (i cosacchi) oppure ostili anche se si presentano con modi suasivi (i soldati che, all'inizio, fucilano i compagni dello studente, e lasciano in vita il protagonista della storia). L'irrazionale ci minaccia, sostiene Jancsó, e l'unica difesa che possiamo opporgli è la fedeltà alle personali convinzioni, vada come vada. Tale intuizione, ripresa e precisata nella successva trilogia della guerra (*I disperati di Sandor, L'armata a cavallo* e *Silenzio e grido*), suggerisce al regista i primi segni di uno stile. Si vedano alcuni lunghi piani-sequenze che avviluppano il personaggio, rivelando la sua impossibilità a dominare le cose. Essi si inseriscono, come squarci di un'opera futura, in una sintassi di tipo tradizionale.
È dato cogliere, in Jancsó, la fatica di inventare una nuova lingua. Nell'universo del regista, gli oggetti sono carichi di significati misteriosi (le statue, per esempio), e lo si sente. Nessun sospetto di letterarietà in István Gaál. Capita, soprattutto nelle pagine iniziali dei *Falconi*, (poi, specie sul finale, si ha l'impressione di ascoltare parole già dette), di pensare a certi inimitabili maestri, come Cecov, per cui le cose sono se stesse, e altro. Sembra di

essere nel mezzo di un piccolo racconto qualunque, con un uccellatore severo, una donna opaca, dei servi stolti. Ma, sotto quelle figure già conosciute, quei gesti già visti, circola, e si impone, una viva commiserazione delle pratiche umane. L'apologo sul laccio rivela una sicura ripulsa di un'autorità, di un sistema che impoveriscono la persona umana. Tutto questo, sia chiaro, è detto tra le pieghe di una storia quanto mai misurata, dove l'abilità di Jancsó (senza il quale non vi sarebbe Gaál) si stempera al punto che, di essa, non ci si accorge più.
Un ettaro di terra, Il mio cammino, I falchi rispecchiano, si è detto, momenti diversi del cinema, della società magiari. Dall'abbandono, perfino ingenuo, a una tematica sociale a un discorso, estremamente controllato, sull'individuo. Ma un filo unisce i tre film. Questa unità è data dal modo estemamente schietto, con cui gli autori considerano l'argomento da svolgere. Nessun gioco, nessuna distrazione paiono essergli concessi. Tale mia impressione viene confermata dalla visione di alcuni film ungheresi del 1970-71.

5. Il serio lavoro dei registi di Budapest

I cineasti ungheresi non hanno mai interrotto, dopo il '64, la loro ricerca. L'esito dei film può essere più o meno felice. Ma, in essi, colpisce sempre la serietà dell'applicazione. Si intende, vedendo le opere di questi primi anni settanta, che i cineasti di Budapest non lavorano al solo fine di giustificare il compenso previsto dal contratto o, il che è peggio, di crearsi fama d'artisti. Giungono, quando la necessità di esprimersi gli appare meno urgente (come è capitato a Gaál dopo l'intenso *Holt vidék, Paesaggio morto* che è del '72), ad astenersi dalla regìa, a tornare al lavoro di sceneggiatura, a collaborare con i colleghi in qualità di « drammaturgo ». Cercano di chiarire a se stessi e agli altri, con un racconto cinematografico o un saggio, o anche con la riflessione, la parte dell'uomo all'interno di una società socialista, di cui non ignorano le difficoltà. Hanno, insomma, la virtù della sincerità, che rimane la dote prima di un autore; il quale, più che coltivare un privato « culto della personalità », dovrebbe sentire il dovere d'esseré innanzi tutto informatore e di studiare, in un laboratorio dove l'accesso è libero, i problemi della sua collettività.
Non è un caso che Miklós Jancsó, che pure rimane il talento più prestigioso messosi in luce dagli studi di Budapest, sia, in un certo qual modo, un isolato. Non faccia gruppo con gli altri anche se, di alcuni di essi, anticipa, portandolo a una vivissima accensione intellettuale, il nodo tematico: il potere (sua formazione, suo uso, suo mantenimento attraverso un sottile gioco di violenze o la pratica della persuasione). È che Jancsó, la cui personalità rimanda a una visione di matrice romantica dell'operatore culturale, si è portato, man mano, grazie anche alle proprie

conquiste linguistiche, in uno spazio astratto. E, in una sorta di « terra di nessuno », va intrecciando eleganti equazioni formali, rarefatte conversazioni dove predominano le allusioni. Questa la impressione che si ricava da *Agnus Dei* (*Égi bárány) che trae* spunto dalla distruzione, per opera dei gruppi conservatori, della repubblica dei consigli del 1919; e dai successivi film realizzati da regista prima di *Elettra*.

Il discorso di Makk e di Kovács si incarna, invece, in un contesto decifrabile e, in una certa misura, a noi più prossimo. I due registi si servono di strumenti dissimili; il primo ricorre al racconto di sentimenti e il secondo a una sorta di disputa a più voci (si pensi, ma con tutt'altri fini, ai romanzi di Ivy Compton-Burnett, in cui tutta l'azione viene affidata ai dialoghi). Károly Makk, fino a quel momento onesto ma non eccezionale regista, evoca, nel suo film migliore: *Szerelem* (*Amore*), con molta finezza poetica gli incontri di due donne; moglie l'una e madre l'altra di un uomo che, accusato di delitti politici, è in carcere. Il tema dell'essenza e del ricordo, così letterario, viene espresso in *Amore* con immagini di forte pregnanza cinematografica.

E « cinematografico », anche se agli incolti può parere il contrario, risulta *I muri* (*Falak*). Qui, per restituire l'ambiguità di un gruppo di tecnocrati preoccupati quasi esclusivamente di interessi di potere e ormai tagliati fuori dalla base popolare, András Kovács fa uso di un fitto dialogare, di un inarrestabile movimento dei personaggi. Soluzione stilistica, questa, che bene individua il dubbio del protagonista, Benko, incerto se prendere le parti di Ambrus, che critica il responsabile di un procedimento di produzione rivelatosi sbagliato o aderire alle tesi difensive di Ferenczi, il direttore contestato dell'azienda; come a dire: la prudenza o la testimonianza.

Un dissidio analogo è al centro di *Rompere il cerchio* (*Kitőres*) di Péter Bacsó che espone, in forme di maggiore presa popolare, un argomento che pare stare molto a cuore ai registi magiari. Nel film, seguiamo esperienze dell'operaio Laci che, di continuo, sbatte la testa sui muri costruiti dai tutori delle abitudini ovvie, dai blandi difensori di un ordine che, per evitare «grane », rifiuta ogni nuova esperienza, ogni insolita ricerca. Alla fine, e il finale risulta un po' accomodante, Laci e l'ingegnere, entrambi allontanati dalla fabbrica dove lavoravano, continueranno altrove la loro « rivoluzione » che tiene conto dell'intelligenza più che della supina accettazione agli ordini calati dal vertice.

Va segnalato, in questo e in altri film, il dialogo tra appartenenti a diverse generazioni (si pensi all'intesa che si forma tra nuora e suocera in *Amore*). Pál Sándor, dopo aver delineato un bel quadro d'epoca in *Vogliate bene a Emilia* (*Szeressétek ódor Emiliat*, un racconto ambientato in un collegio femminile dell'800), descrive, in *Carlotta cara*, l'amicizia che viene a crearsi fra una anziana zia,

a suo tempo « emigrata » in Spagna e nell'Unione Sovietica, e il nipote che si interessa di cinema. *Carlotta cara* (*Sárika, drágám!*) sfrutta, all'inizio (la parte meno efficace del racconto), un anedotto di scarsa importanza; il furto da parte di Péter, e la successiva restituzione, di una somma appartenente a Carlotta. Dopo il faticoso avvio, quando i due si interrogano sulle loro convinzioni, il film diventa significativo. E si fanno avanti due giudizi su un tipo di società socialista: lo scetticismo ironico del giovane, l'adesione piena della vecchia militante. Ma, nella sua opzione per una scelta politica, la zia non dimentica le ragioni del cuore. Cerca di aiutare un giovane che, fuggito dal carcere, intende riparare all'estero. Si apre, infine, al dubbio salutare. E, in questa diffidenza verso le risposte preparate, troverà con Péter un terreno d'intesa. Come altri suoi colleghi più anziani, Sándor individua con schiettezza uno stato d'animo generalizzato, e il suo *Carlotta cara* potrebbe essere definito, cosa che si fece negli anni sessanta per *L'età delle illusioni* di Szabó, la « biografia di una generazione »: l'ultima. Finora, essa ha interrogato gli anziani, i testimoni di ieri che, nel finale del film, intervengono nella discussione con una serie di interviste raccolte dal regista in una casa che ospita vecchi comunisti. Carlotta stessa espone il suo parere e, a Peter, dice « Ho anch'io delle domande da farti ».

6. Gli eroi vanno in pensione

È costante, nei registi ungheresi, l'interesse ai problemi di altre comunità (gli zingari: vedi Gyöngyössy) o generazioni. L'ultimo Szabó parla degli « anni bui » vissuti dai padri. E due recenti, e diversissimi, film - una commedia un poco all'italiana (*Fermate la musica*) e un dramma, *Végul* (*Fine di un cammino*) —, trattano con commossa partecipazione della spesso malinconia uscita di scena di coloro che combatterono i nazisti, parteciparono al sommovimento che mutò radicalmente l'Ungheria. Già, anche gli eroi vanno in pensione. Sono passati trenta anni dal 1945. La generazione che vide le « glorie » e la fine di Horthy, lo sbandamento dell'esercito magiaro e l'arrivo delle truppe sovietiche, le lotte del primo dopoguerra e la nazionalizzazione di Kádár sta lasciando i posti di lavoro e, a volte, di comando. Quasi senza volerlo, si guarda indietro. E riordina i ricordi, e affronta i bilanci. Sembra, a dar retta a *Fine di un cammino,* che l'esperienza non sia priva di difficoltà.

Il regista Gyula Maár, in un racconto spoglio, risolto all'interno di una cifra che si direbbe esistenzialistica, considera con parecchia partecipazione i problemi della generazione che, dopo avere giocato una importante parte in proprio, deve adesso imparare a considerare concluso il suo ruolo. *Fine di un cammino* offre

un bel ritratto di anziano militante del partito. È notte. Una camera e un uomo. Il vecchio aspetta il ritorno del figlio che, a suo modo, gli vuole bene ma non permette che le preoccupazioni del genitore disturbino la sua vita. Il vecchio non riesce a prendere sonno. Fuma. E pensa. Lo hanno appena dimesso dal lavoro. È un pensionato, ormai. Non ha neppure buoni ricordi dietro alle spalle. Partecipò, a suo tempo, alla proclamazione della nazionalizzazione delle fabbriche. Fu nominato capofabbrica. Ma non vi restò a lungo. Altri, più duttili di lui, presero il suo posto. È giorno, adesso. Il vecchio va alla ricerca degli antichi compagni. Ma essi sono ancora chiusi nel settarismo, nella lagnanza per le cose che non vanno o, al contrario, troppo inseriti nel gioco del potere per dare ascolto al pensionato. Neppure il figlio ha tempo da dedicargli. Il vecchio, allora, si tira in disparte. Lascia la casa al figlio che potrà sposare la sua ragazza. Prende il treno. Tenta un viaggio verso il passato. Torna al paese natale. Ma non vi trova quello che sperava. Il vecchio, ora, piange.
Nonostante che, a un certo punto, venga abbandonato su un'isola dai suoi compagni, l'operaio in pensione Mihály Benda di *Fermate la musica* è assai meno angosciato del protagonista di *Fine di un cammino*. Sembra vedere con chiarezza il gioco piccoloborghese di alcuni dei suoi «eredi». Il film di Lívia Gyarmathy, una fresca e divertente commedia di costume, racconta di Merkovics, ambizioso direttore di una fabbrica, che, per dar lustro a una cerimonia pubblica che sarà immortalata dalla televisione, decide di recuperare l'ex-eroe del lavoro Benda. Gli offrirà, durante la gran parata, una medaglia al merito. Il vecchio, del tutto indifferente a tanto onore, accetta solo allorché gli promettono di organizzargli, il giorno prima della cerimonia, una festicciola amichevole nel capanno da lui posseduto sul Danubio. Alla preparazione della scampagnata partecipano, fra gli altri, la figlia di Merkovics e il nipote di Mihály Benda i quali all'insaputa dei parenti, e pur tra molti litigi, si vogliono bene.
La festa in onore del pensionato fila via liscia; commozione, risate e sbronze per gli adulti, amore per i due ragazzi che passano la notte insieme su una barca. Ma, alla fine della baldoria, tutti si dimenticano del vegliardo. Lo ritroveranno, il giorno dopo, a cerimonia già avviata, solo e sconfortato nell'isola sul Danubio. Su, di corsa, tutti verso le telecamere in attesa. Contenti e felici, tolto l'ambizioso Merkovics che ha scoperto la tresca tra la figlia e il nipote del suo ex-dipendente. La simpatia della regista, che beffeggia la mentalità piccoloborghese degli aspiranti burocrati, va al vecchio militante, tolto dall'armadio solo in occasione di cerimonie ufficiali. E ai due giovani innamorati.
Fine di un cammino e *Fermate la musica*, pur tanto diversi nel tono e nelle implicazioni, hanno un aspetto in comune. I giovani, in entrambi i film, non intendono occuparsi dei problemi degli

anziani. Non esiste, fra le due generazioni, quel che si dice un conflitto. Ma, direi, i giovani guardano ai pensionati con affettuosa e sbadata indifferenza, quasi pensassero che ognuno ha potuto interpretare la sua parte. E non resta alcunché, o poco, da aggiungere. Sì, forse qualcosa. Gli anziani di oggi furono costretti a vivere in anni bui e difficili che lasciavano loro un ben limitato spazio per le scelte individuali. Alcuni lo occuparono con dignità. Potevano anche trovarsi, come l'ufficiale che manda libero il disertore in *Hószakadás* (*La nevicata*) di Ferenc Kósa, dalla parte sbagliata. Ma si salvarono nello sforzo di capire e di distinguere.

INTERVENTI

TUTTI I NOSTRI ANNI INSONNI

conversazione con Félix Máriássy

Félix Máriássy (è morto poco dopo il mio viaggio a Budapest, il 27 gennaio 1975) parlava molto bene l'italiano. Aveva vissuto, nell'anteguerra, in Italia; a Merano. Ricordava, con esattezza, luoghi e ambienti della città, che dovette restare a lungo simile a quella che era quando vi trascorrevano l'autunno artisti e ufficiali e belle signore della Mitteleuropa. Alla cultura europea, Máriássy era molto legato. La rifletteva, direi, nella conversazione prima ancora che nei film, in fondo inferiori alla sua sensibilità e finezza e, infine, nel coraggio nel raccontare di sé e dei propri coetanei. Máriássy è stato il primo regista ungherese che ho conosciuto. Lo incontrai, nel 1970, a Olbia e lo rividi a Sorrento. Mi parlò a lungo degli errori commessi in Ungheria, anche nel cinema, durante l'età di Stalin e del nuovo corso di Kádár. Trascrissi, fedelmente, quelle conversazioni.

Máriássy visse un momento di passaggio: da un cinema, inteso come intrattenimento, a un cinema fortemente «educativo ». Come altri, dopo la trista stagione di Horthy, egli lavorò a creare una linea nazionalpopolare nel cinema ungherese, e credette nei miti del realismo socialista. E, nell'ubbidire a quello che stimava suo dovere, rinunciò a una parte di se stesso. La sua opera cinematografica che andrebbe vista o rivista con attenzione risulta corretta, tecnicamente agguerrita, ma spesso legata a certi «standard» degli ultimi anni quaranta e cinquanta. Non vi mancano esempi ancora difendibili. Ma è probabile che Máriássy abbia riversato il meglio di sé nell'insegnamento alla scuola di cinema di Budapest. I suoi allievi parlano, di lui, con affetto e con rispetto. Penso li avesse molto aiutati a portare in luce, fin dal periodo della formazione, quanto di personale e di nuovo era in loro.

Máriássy, a Sorrento, mi raccontò di un suo progetto. Voleva ricavare un film da un dramma di László Gyurkó: **Szerelmem, Elektra**. Bisognava vendicarsi del tiranno deposto? Era, questo, il nocciolo della questione che stava a cuore a Máriássy. La sua risposta, probabilmente, sarebbe risultata negativa. Quel film è stato, in seguito, realizzato. Da Jancsó, e in modo mira-

bile. Máriássy, da ultimo, si era dedicato a un'attività di servizio: alla televisione e alla scuola. Aveva passato la «staffetta» ad altri. «Anche le parole conducono a dei risultati, non importa se propri o altrui», mi disse mentre mi aiutava, con le sue informazioni e le sue spiegazioni, a capire che cosa era stato, che cosa è il cinema ungherese.

Come ricorda gli anni immediatamente successivi al 1945?

Era un periodo di cocciuta serietà. Credevamo che un film potesse cambiare il mondo. Aveva un suo compito da assolvere: edificare il socialismo. Si lavorava duro. I tre stabilimenti cinematografici, esistenti in Ungheria prima della guerra, erano stati distrutti o gravemente danneggiati. Furono gli stessi operai e tecnici del cinema, dando mano a pala e a piccone, a ricostruire l'Hunnia e l'Ufficio cinematografico ungherese. I film, che vi girarono nei primi due anni, erano di tipo commerciale, del tutto simili a quelli che si producevano in Ungheria quando, nel 1939, entrai in uno studio cinematografico. Ero molto giovane. Avevo da poco terminato il liceo. Mi presero subito perché c'era una forte richiesta di personale. Giravano perfino cinquanta film all'anno: commedie brillanti, romanzi passionali ambientati nell'800, storie di contesse che scoprivano l'amore semplice seguendo uno tzigano nella puszta; la maschera evasiva del fascismo. I nostri migliori cineasti vivevano lontano da Budapest. Béla Balázs, il teorico della arte del film, era in esilio a Mosca. Alexander Korda produceva colossi a Londra. Mihály Kertész era diventato famoso a Hollywood con il nome di Michael Curtiz. Pál Fejos, dopo avere girato mezzo mondo, era tornato a casa per fare interpretare la parte di una contadina alla diva francese Annabella in *Maria, leggenda ungherese.* Ma si era stancato subito dell'Ungheria. Aveva ripreso il treno, lasciando il campo libero a mestieranti che realizzavano le loro operette in due versioni, magiara e tedesca. Fu anche a causa della venalità dei vecchi cineasti, i quali dopo il '45 continuavano a cercare sfacciatamente il profitto, che il nostro moralismo si accentuò, le nostre richieste di un cinema serio diventarono perentorie.

Nel 1947, si tentò un correttivo a quella situazione affidando la gestione dei cinematografi e dei laboratori ai partiti politici, che, allora, erano quattro. Io, che avevo cominciato come assistente alla regìa e montatore, collaborai con Béla Balázs e Géza Radványi alla sceneggiatura di *Valahol Európában* (*E' accaduto in Europa*, '47), di cui curai anche il montaggio. Il film era prodotto dal partito comunista. In modo molto semplice, in qualche mo-

do vicino al vostro neorealismo, raccontava delle bande di ragazzi abbandonati che si erano formate durante la guerra e della loro rieducazione, per opera di un famoso pianista che si era rifugiato in un castello isolato dal resto del mondo. Feci poi il montatore di Frigyes Bán in *Talpalatnyi föld* (*Un palmo di terra*, '48), che rievocava le lotte dei contadini sotto il regime di Horthy.

Chi erano, allora, i registi affermati?

C'erano Bán, Márton Keleti, Zoltán Várkonyi. Zoltán Fábri cominciò nel '52 con *A vihar* (*La tempesta*) e János Herskó l'anno dopo con *A város alatt* (*Sotto la città*). Eravamo mossi da interessi non esclusivamente cinematografici, anche se mettevamo ogni cura nelle questioni tecniche. Desideravamo contribuire al processo di trasformazione radicale che era iniziato in Ungheria e che, nel cinema, portò nel '48 alla nazionalizzazione della produzione, della distribuzione e dell'esercizio. I film, si diceva, dovevano essere educativi. La nostra propaganda era rozza, trasparente e ingenua. Non che fossimo insinceri. Se una fabbrica non rendeva quanto avrebbe dovuto, ci facevamo su un malattia. Volevamo scoprire subito le responsabilità e imporre i rimedi. Forse per dimenticare i silenzi, le compromissioni del tempo di Horthy, si dava la caccia ai difetti degli individui. In *Szabóné* (*Anna Szabó*, '49), che è il mio primo film (alla sceneggiatura lavorò, fra gli altri, Péter Bacsó che doveva poi diventare uno dei nostri più esperti registi), criticavo le operaie di un reparto mostrandole mentre, nelle ore di lavoro, litigavano fra loro: per affari di cuore, per interessi personali. E, a tale vecchia mentalità, opponevo l'altruismo e l'energia di un'« operaia d'assalto », appunto Anna Szabó, che, rinunciando a un certo punto perfino allo amore di un ragazzo (un tecnico di cui condannavo l'orgoglio) e dando il buon esempio, riportava dovunque armonia e buona volontà. La fabbrica, infine, superava ogni traguardo. Un altro mio film di quel periodo, e il titolo riflette l'atmosfera che si respirava allora, si chiamava *Teljes gőzzel!* (*Avanti a tutto vapore!*).

Guardavate, chiaramente, al modello sovietico.

Per rifarci delle troppe commedie viste durante la guerra, dei troppo romanzetti sulle avvenute budapestine, dei troppi tizgani che cantavano le melodie della puszta, cercavamo di conoscere il maggior numero possibile di film sovietici, di imparare dalle opere del realismo socialista, di riversare quelle esperienze nel nostro lavoro. Veniva a trovarci Vsevolod Pudovkin. Lodava i nuovi film ungheresi. Ci consigliava di discuterli con gli operai, di ascoltare i loro consigli che dovevano essere sempre giusti, di indicare agli spettatori personaggi da imitare. Ci furono, allora, parecchi « film di fabbrica ». I giovani, dieci, quindici anni dopo, li misero alla berlina; specie Livia Gyarmathy che, in *Ismeri a*

Szandi-Mandi (*Conoscete « Sunday-Monday »?*, '68) mostrava gli operai di una fabbrica d'avanguardia che, nel lavoro, non trovavano molta soddisfazione e, nel tempo libero, si sfogavano con hobby stranissimi. La nostra colpa fu di abbandonarci acriticamente ai miti correnti, di ostinarci a modellare con zelo ed entusiasmo, come uno dei personaggi del film della Gyarmathy, atleti in pose epiche.

Come si svolgeva, di fatto, il lavoro cinematografico?

Era del tutto centralizzato. Non erano i registi a decidere se un soggetto dovesse, o meno, essere trasformato in un film. Il nostro cinema trattò, in inizio, problemi collettivi; il lavoro e la sua organizzazione, prima d'altro. Credevamo che, con i film, si potessero superare certi difetti nazionali e certe difficoltà del momento. Lo sforzo dell'applicazione era molto intenso Ogni inquadratura, ogni effetto di luce, ogni ombra che passasse sul viso di un attore diventavano, quasi, una questione di vita o di morte. Solo più tardi compresi che il mondo non crolla se un film non si rivela « decisivo ». E scoprii il piacere di raccontare una storia. Affrontavamo temi impegnativi. Mia moglie, Judit, collaborava alle sceneggiature. Nel '58, in *Csempészek* (*I contrabbandieri*), descrissi le condizioni dei nostri contadini tra le due guerre al tempo della economia feudale e, in *Álmatlan évek* (*Anni insonni*, '59), raccontai in cinque episodi le lotte degli operai di una fabbrica di Csepel dal 1916 al '44.

Si era, intanto, affermata la prima generazione di cineasti della Ungheria socialista. Fábri si rivelò il più duttile fra i registi di Budapest. Trattò, con molto umorismo, l'opposizione « di gusto » al fascismo in Hannibál tanár úr (Il professore Annibale, *'56*) *Analizzò, servendosi di un aneddoto singolare (una partita di calcio fra prigionieri e aguzzini), la resistenza in un campo di concentramento in* Két félidő a pokolban (Due tempi all'inferno *'61*). *Esordirono Miklós Jancsó* (A harangok Rómába mentek, Le campane sono andate a Roma, *'58*) *e András Kovács* (Virrad, Verso l'alba, *'60*). *Lei, Máriássy, girò nel '55 un bel film sull'assedio e la liberazione della vostra capitale* (Budapesti tavasz, Primavera a Budapest) e *nello stesso anno fornì un contributo alla conoscenza della « gioventù bruciata » con* Egy pikoló vilgos (Un bicchiere di birra bionda). *E lavoravano Károly Makk, Bacsó, Herskó, Aumentava il numero dei registi, dei film prodotti in un anno. La struttura del cinema ungherese mostrava una sua solidità.*

Sì, gli stabilimenti avevano ripreso a funzionare subito dopo la guerra. Ogni anno, i laboratori aumentavano la quantità e miglioravano la qualità del lavoro. Sperimentammo, fin dal '49, in *Lùdas Matyi* (conosciuto, in Italia, come *Matteo guardiano d'oche)*,

un procedimento ungherese per la produzione di film a colori che, tuttavia, non era molto buono. La preparazione professionale di chi lavorava o voleva lavorare nel cinema venne molto curata. Al Politecnico, aprirono una sezione di tecnica cinematografica dove, a spese dello studio, venivano inviati gli operai meritevoli. La scuola superiore d'arte cinematografica, nella quale insegnavo, diventò un centro ricco di fermenti. Vi studiarono Ferenc Kardos e István Szabó e Gyöngyössy e tutti gli altri che, in seguito, si affermarono nella regìa. Fu un momento di errori ma anche di intensa preparazione.

C'erano state, in principio, direttive che si possono riassumere nello slogan dello stalinista Rákosi: « Chi non è con noi è contro di noi ». E il cinema ungherese, dopo l'interessante avvio del primo dopoguerra, si chiuse in se stesso. La tensione, le contraddizioni, gli errori compiuti nella società magiara portarono, nel '56, ai moti di Budapest, all'allontanamento di coloro che maggiormente si erano compromessi con lo stalinismo, all'affermazione di János Kádár che, dal '61, avviò una politica di riconciliazione. Si diceva, adesso: « Chi non è contro di noi è con noi ». Tale mutamento politico ebbe una conseguenza nel modo di intendere il cinema, naturalmente?

Ci fu un ampiamento nei temi, un diversificarsi degli stili. I giovani mostravano un'enorme confidenza con la macchina da presa. Parlavano delle loro esperienze personali, dei dubbi e dei propositi e della caduta delle illusioni vissuta, nel '56, dalla seconda generazione. Cercammo anche noi, più anziani, nuove strade. Si prestò una maggiore attenzione a quanto avveniva nel resto della Europa. Fábri esaminò, con una tecnica molto nuova, vent'anni della nostra società in *Hùsz óra* (*Venti ore*, '64). Io tentai il grottesco. *Fügefalevél* (*Foglia di fico*, del '65), era scopertamente satirico. Era una sorta di reazione al nostro impegno, così serioso, degli anni cinquanta. Ho cominciato, allora, a trovare piacere nel lavoro. Il film si basava su fatti autentici, come il successivo *Imposztorok* (*Impostori*, '69) che mi venne suggerito dai deliranti diari di un ufficiale che aveva partecipato al terrore bianco, al tempo dell'ascesa di Horthy dopo la caduta della Repubblica dei consigli. I fatti e i personaggi, reali, erano deformati in chiave grottesca. I fatti erano atroci e i personaggi stupidi e malvagi. I due film ebbero un successo medio di pubblico. Ma non si poteva pretendere che, uscito un film, tutti fossero lì a parlarne. Questo mio atteggiamento più sereno era, forse, una prova di maturità. Ognuno, era questa la cosa importante che avevamo imparato, dava il suo apporto. Anche le parole conducono a risultati, non importa se propri o altrui.

I suoi allievi parlano con molto affetto di lei. Alla scuola, dove lei ha insegnato, si sono formati i cineasti del nuovo cinema

ungherese. Jancsó si è imposto a livello internazionale con uno stile personalissimo e con una complessa riflessione, in vero del tutto nuova nel cinema, sul potere. Szabó, lavorando su una tastiera autobiografica, è andato proponendo risposte molto suggestive (L'età delle illusioni, Il padre, Film d'amore), *opere assai lodate anche dalla critica italiana. István Gaál, dopo avere trattato la « questione » giovani* (Zöldár, Anni verdi, *'65, per esempio), ha esplorato, con notevole maturità stilistica, tensioni* e *problemi che appartengono a ogni generazione* (*Magasiskola*, I falconi, *'69* e Holt videk, Paesaggio morto, '72). *Quale organizzazione del lavoro trovavano, dopo la riconciliazione avviata da Kádár, i nuovi registi?*

Nel '68, abbiamo avuto la riforma del sistema produttivo, la creazione dei gruppi di lavoro. I giovani avevano idee molto chiare in proposito. Szabó, Gaál, Sándor Sára, Ferenc Kardos, János Rózsa e Ferenc Kósa fondarono lo studio Béla Balázs, una sorta di laboratorio per esordienti. Con il contributo dello Stato, giravano mediometraggi. Hanno cominciato, quasi tutti, in quel modo. Pál Sándor, per esempio, fece nel '68 *Bohóc a falon* (*Clowns sul muro*) che venne anche distribuito nei cinematografi e, dopo, girò film veri e propri. I nostri gruppi sono diversi dai polacchi che, all'inizio, erano diretti da un produttore o da un esperto che non dirigeva film. Non risentiamo di influenze commerciali. Sono a base volontaria nel senso che un regista, se lo crede opportuno, può passare dall'uno all'altro. Del mio, diretto da Péter Bacsó, fanno parte Fábri, Jancsó, Kovács, László Ranódy e György Révész. Il gruppo di creazione n. 2 ha, fra gli altri suoi membri, Pál Zolnay e Frigyes Mamcserov, ed è diretto da Miklós Kölló, l'autore della sceneggiatura di *Venti ore*. Quasi tutti i componenti della seconda generazione di cineasti ungheresi, da Szabó a Sándor, aderiscono al gruppo n. 3 che è coordinato da János Herskó, il regista di *Szevasz Vera* (*Ciao, Vera*). Gaál, Pál, Gábor, la Elek e la Meszáros confluiscono nel gruppo n. 4 che è diretto dallo storico del cinema István Nemeskürty. Ci sono, poi, gruppi per il cinema d'animazione e per il documentario.

Come si svolge, di fatto, il lavoro?

Il regista sceglie il soggetto. E, con i suoi colleghi, discute la sceneggiatura. Questo dibattito lo aiuta nel lavoro. Ma si è molto rispettosi degli altri. Il nostro sistema lascia uno spazio larghissimo allo sviluppo delle singole personalità, sia sul piano del contenuto che dello stile. Le scoperte di Jancsó, per esempio, sono tipicamente sue. Ma tutti, in un modo o nell'altro, si sforzano di portare avanti il discorso cinematografico, di creare un cinema di autore. Le basi ci sono. I mezzi di produzione sono nazionalizzati, i costi contenuti.

E la censura?

Il copione, una volta accettato dal gruppo, viene presentato alla sezione cinema del Ministero dell'educazione che anticipa tre quinti del costo del film. Il resto lo mette la Hungarofilm. Il regista ha un suo stipendio mensile e un premio per ogni film che non è calcolato sulla resa economica bensì sul valore. Non sono accettate, al Ministero, sceneggiature che si oppongano al socialismo, che si propongano, come dice la norma, il « sovvertimento dell'ordine sociale ». Ma non conosco casi in proposito. Nessuno, da noi, è contrario a quanto abbiamo costruito a partire dal dopoguerra. Ognuno lavora nel settore che gli è congeniale. Ci si può interessare di materiali sociologici; esiste, in Ungheria, una forte richiesta di « reportages » e di inchieste, e i saggi sono spesso più richiesti dei romanzi. Ci si può occupare di argomenti che, in apparenza, mostrano un'utilità, una resa meno immediate. I risultati, a detta di molti osservatori stranieri, ci sono. Una parte del nostro pubblico, è vero, non apprezza ancora il lavoro dei cineasti ungheresi, specie di quelli maggiormente considerati all'estero. Esiste, da tempo, una polemica fra gli autori e quegli spettatori che, al cinema, vogliono solamente il divertimento.

HO UN'IDEA FISSA: PORTARE LA DEMOCRAZIA IN FABBRICA

conversazione con Péter Bacsó

Si sarebbe tentati di definire Péter Bacsó un « regista per ogni stagione ». Se si scorre l'elenco dei film prodotti in Ungheria dal dopoguerra a oggi, si ritrova, di continuo, il suo nome: sceneggiatore, prima, e, in seguito, autore in proprio. Ma è probabile che, rivedendo i suoi testi passati e recenti, si rinverrebbe, sotto quasi ogni prova, due costanti che finiscono per unificare una carriera aperta a diversi « generi » (dal « film di mobilitazione » alla commedia, financo musicale), influenzata da vari modelli (gli interventi civili « alla Germi », il romanzo d'azione nordamericano). La prima costante va cercata nel rispetto dovuto allo spettatore, rispetto che comporta una riduzione delle ambizioni eccessive; un giocare su pochi tasti dai quali, però, derivi un suono netto; l'uso di una lingua media, ma non per questo volgare, che si sa compresa dal « grosso » pubblico.

La seconda costante consiste in una fedeltà a una ragione d'impegno, giusto il vecchio detto che il cinema deve, in certi contesti, anche educare, ossia, riducendo le cose ai minimi termini, « ispirare nella gente più fiducia in se stessa » e spingerla a contribuire al formarsi del suo futuro sociale. E' certo che chi voglia raccogliere informazioni sull'attuale società ungherese, e sulla gravosa e spesso irrisolta questione della « democrazia in fabbrica », ha da rivolgersi alla « trilogia operaia» di Bacsó. **Kitörés, Jelenidő** e **Harmadik nekifutás** sono racconti estroversi, affabili. Ma, direi, non sono mai dettati dal gusto dell'obbedienza.

C'è, nel regista, una onestà da vecchio socialista che ha fatto le sue scelte una volta per tutte. E, poiché ha accettato di vivere in una società che si dichiara appunto socialista, fa del suo meglio per migliorare la qualità della vita, per rimuovere punti di attrito, occasioni di guasto, vecchi e nuovi pregiudizi che si pagano, prima d'altro, sul piano della vitalità e della resa pratica di un'applicazione. Bacsó lavora con tale entusiasmo, con tale « slancio » che non poteva, prima o dopo, non « fare scuola » nell'area socialista. Considero

l'armeno Serghei Mikaelian, il regista dell'interessante **Premija (Il premio**, '74, un film sovietico che illustra le motivazioni che spingono una squadra a rifiutare un premio di produzione non meritato), il primo dei suoi allievi. Non vedo a chi, nell'Europa orientale, egli possa essere avvicinato se non all'ungherese Péter Bacsó.

Prima di Szikrázó lányok *(t.l.* Quando si scatenano, *1974), un racconto femminista che invita le operaie di una fabbrica a occuparsi delle decisioni aziendali che le riguardano da vicino e che prospetta il caso di una ragazza-madre, lei ha diretto tre film di « mobilitazione »:* Kitörés *(ossia,* Rompere il cerchio, *'70), dove un operaio pieno di inventiva è opposto a sonnolenti superiori;* Jelenidő *(t.l.* Presente indicativo, *'72);* Harmadik nekifutás *(noto come* Il terzo slancio, *'73), paradossale apologo sul direttore di una fabbrica che, un certo giorno, decide di dimettersi e torna a fare, come all'inizio della sua « carriera », il saldatore. La critica ungherese, per questi tre film, ha parlato di trilogia. È d' accordo?*

Nei confronti di questa storia della trilogia, mi sento come il borghese gentiluomo di Molière, che parlava in prosa senza saperlo. Non ho mai pensato, in effetti, a una trilogia. Ma, se lo dicono, devo accettarlo. È innegabile che i tre film possiedono una certa unità di fondo e, affermando questo, non mi riferisco al fatto che la vicenda è ambientata fra gli operai di una industria. Esiste, piuttosto, un'indubbia affinità nei tre protagonisti dei film. Sebbene siano diversi per carattere, età e posizione sociale, sono, tutti, degli eroi portati all'azione, degli eroi che, sia pure in modi diversi, vogliono trasformare il mondo che li circonda. Non intendono rassegnarsi e sopportare i soprusi e le ingiustizie. Se volessi fare un rilevamento statistico, beh, direi che appartengono a quella curiosa minoranza che ha una sola « idea fissa » e che, in letteratura (mi si perdoni il paragone pretenzioso), ha dato vita a una serie di eroi che va da don Chisciotte ad Amleto. Credono sia loro missione esclusiva rimettere a posto il mondo ormai « deviato ». Ma quella che è stata una tragica utopia nel passato può diventare, oggi, anche un dramma reale. Queste persone, infatti, non si rassegneranno mai a non essere che strumenti e vittime della storia e vorranno farla da protagonisti. È proprio per questo che si gettano nella lotta, ed è questa lotta, ancora aperta, che mi appassiona tanto.

Gli atteggiamenti dei tre personaggi e le idee di cui li fa apportatori non la spingono a una sorta di rappresentazione romantica della vita?

Può darsi che io sia un romantico. Ma tale definizione non mi spaventa. Comunque, i miei personaggi sono degli uomini coerenti con il loro pensiero. Prendono sul serio ciò che dicono, credono in qualcosa, agiscono secondo un ideale. Potrei dire che io e i miei personaggi vogliamo ispirare nella gente più fiducia in se stessa, spingerla a usare con maggiore coraggio le sue possibilità e i suoi diritti. Credo, tuttavia, di non avere mai descritto i miei eroi-operai alla stregua di esseri esotici. Nei loro conflitti, ho sempre cercato di individuare quel tanto di umanità che ogni spettatore può recepire. L'ambiente operaio, di conseguenza, non è che l'involucro esteriore dei miei film, la cui sostanza va molto al di là di tale involucro. Sta nei conflitti che sorgono dagli atteggiamenti e dalle azioni. Il rovescio della medaglia consiste, ovviamente, nell'impossibilità a rappresentare questi conflitti in maniera generica. La loro veridicità, il loro valore universale derivano dall'autenticità e dalla fedeltà con cui un regista li inserisce in un concreto contesto ambientale.

Quali aspetti, nelle differenti correnti artistiche, le interessano maggiormente e quali movimenti o autori hanno influito sul suo lavoro?

Da un punto di vista stilistico, i film di Olmi sono tra quelli che mi hanno influenzato di più. Nella giovinezza, ho sentito molto vicino, e molto l'ho amato, il neorealismo italiano. È stato, per me, una rivelazione. Dal punto di vista della costruzione della vicenda, credo di avere imparato molto soprattutto dal romanzo nordamericano moderno, il romanzo realistico. Esso possiede, da un lato, una aderenza sociologica alle cose e, dall'altro, si preoccupa molto della costruzione del meccanismo drammatico che è, poi, quello che permette di portare avanti la vicenda. Direi che tale modo di costruire il racconto si adatta più di altri alle cose che voglio dire. Mi sforzo di analizzare la realtà restando all'interno del caso particolare e sviluppando un unico dato iniziale. L'analisi ha bisogno di un protagonista che partecipi alla situazione presa in esame, di un protagonista che metta in movimento il meccanismo drammatico. I problemi umani e sociali si afferrano meglio in questo modo che con una ricostruzione basata su un'istantanea o su un grafico in cui siano riportati i dati di certi fenomeni sociali.

In tale contesto, come si inserisce Quando si scatenano, *da lei definito « un film-pop »?*

Il film vuole ricordare agli spettatori i loro interessi immediati. Parla di alcune giovani operaie che, con un'astuzia molto femmini-

le, cercano di impadronirsi della gestione di attività che le toccano da vicino, nel caso come reinvestire gli utili dell'azienda: in un capanno per la pesca, che sarebbe usato soprattutto dagli operai maschi (una minoranza nella fabbrica), o in un asilo per i bambini? Il soggetto del film ripropone la mia solita « idea fissa », la questione della democrazia in fabbrica... Sì, lo fa con una nuova ottica, dal momento che le protagoniste non rappresentano la classe operaia « classica ». Le operaie del film, in maggior parte non specializzate, appartengono a uno stato sociale piuttosto esteso, la cui mentalità, in qualche modo, è rimasta ferma al periodo dei grandi sconvolgimenti sociali e non è inserita nella classe. Per un lungo tempo, non abbiamo tenuto nella giusta considerazione il peso dell'immenso ruolo sociale affidato alle donne allorché entrarono nel mondo della produzione. Le loro funzioni familiari « tradizionali » rimasero inalterate. Oggi, per fortuna, questi problemi sono trattati nei provvedimenti di ordine legislativo. Nella vita d'ogni giorno, tuttavia, esiste una forte incomprensione nei riguardi delle donne che lavorano. Bisogna fare capire a molti dirigenti che non per umanitarismo o carità si parla dell'importanza sociale della donna. Ma che questo fatto coinvolge anche fondamentali interessi economici. Diverse fabbriche, interi settori della produzione industriale, « morirebbero » senza il contributo delle donne. Eppure, nonostante ciò, occuparsi della condizione della donna sembra ancora un « dovere obbligato » e, in pratica, invece di badare alle istituzioni sociali fondamentali si sostiene tutta una serie di cose inutili, e senza mai chiedere il parere delle interessate. Non a caso, al centro del film, c'è la lotta a oltranza che le operaie scatenano per la costruzione di un nido d'infanzia. Ed è proprio questo problema che permette di precisare in modo chiaro un reale conflitto di interessi.

Siamo, insomma, ancora alla sua « idea fissa ». Ma, rispetto ad altri suoi film, Quando si scatenano *rappresenta un salto di « genere ». Il canto e la musica hanno, nel film, una parte rilevante. Perché?*

Per nessuna cosa al mondo vorrei essere classificato dai critici come un regista monocorde, dallo stile immutabile. Oltre ai film di fabbrica, ho girato di recente *Forró vizet a kopaszr* (t.l.: *Il barbiere rasato*, '72) che sfrutta ambienti diversi da quelli della « trilogia ». In *Il barbiere rasato*, servendomi del modello espressivo della commedia grottesca, ho voluto descrivere, per così dire, l'« antiambiente » della mia « trilogia », e in tal modo ho cercato di sottrarmi a quella tendenza che spinge un autore a far « sopravvivere », dandole dei contenuti universali, la propria opera. Penso che debba essere il soggetto a dettare il modello espressivo e il « genere » di un film. Mi sembrava che la musica fosse il mezzo più adatto per far comprendere agli spettatori i conflitti affettivi e sociali che sono alla base di *Quando si scatenano*. A

parte ciò, penso che la musica riesca anche a rivelare l'immensa energia, attualmente ancora latente perché non totalmente immessa nella società, delle donne. Dovere della società, oltre che suo interesse fondamentale, è cedere loro il posto. Ci siamo sforzati di costruire il racconto, i caratteri dei personaggi e le singole situazioni in modo da spingere lo spettatore a spogliarsi di certi suoi atteggiamenti sclerotici, di certi suoi pregiudizi pericolosi e di identificarsi con queste operaie in rivolta. Almeno lo spero dal momento che, con *Quando si scatenano*, è la prima volta che mi provo con un genere nel quale non possiedo alcuna esperienza, in una sorta di « musical proletario ». Ma spero che dal film venga fuori, senza equivoci, che io sono dalla parte delle donne...

L'UOMO E IL SUO AMBIENTE

conversazione con István Gaál

István Gaál viene a prenderci alla Hungarofilm dove, con Bruno De Marchi e Mario Foglietti, sto vedendo l'ultima produzione magiara. Conosce molto bene l'Italia, dove ha parecchi amici. Ha studiato, dopo il diploma in regia alla Scuola superiore di cinema di Budapest, al nostro Centro sperimentale di cinematografia. Erano gli anni di Silvano Agosti, Marco Bellocchio e Liliana Cavani che lo volle fra gli interpreti del suo secondo « short », la storia di alcuni giovani che, d'estate, si accampavano nei pressi delle rovine di un teatro romano. Gaál ci porta a pranzo in una trattoria « rustica ». Sceglie, lui, i piatti ungheresi, robusti e molto gustosi, e un vino piacevolissimo. Cerco, dopo avergli parlato delle « novità » dell'Italia, di sapere qualcosa del suo lavoro: da più di due anni, non firma un film. Ma non ama le interviste. Risponde che, anche prima, non era un regista morso dalla tarantola. Fra scrivere la sceneggiatura, cercare gli ambienti, discutere con gli attori, girare, impiegava due anni a preparare un film. « Da noi, del resto, il cinema è un artigianato. Non è obbligatorio passare da un film all'altro. E, in attesa di rinnovarsi, un cineasta può dedicarsi a lavori di diversa utilità. Ho collaborato, di recente, alle sceneggiature di Imre Gyöngyössy che, a suo tempo, mi aiutò a scrivere i copioni dei miei primi film e di Sara ».

Sándor Sara, adesso passato alla regia, fu l'operatore del film d'esordio di Gaál: **Sodrásban** (t. l. **Nella corrente,** '64) che, con vena assai fresca, raccontava di un'allegra vacanza in campagna e della scoperta, nella prima giovinezza, della presenza della morte. I giovani erano al centro anche di **Zöldár** (t. l. **Anni verdi**, '65), importante documento sociologico sui gruppi studenteschi al tempo di Rákosi, dove si considera il « trapianto » di un ragazzo di campagna in città. In **Magasiskola** (noto, da noi, come i **falconi,** '70; nella traduzione letterale: **Alta scuola**) si assiste a un viaggio al contrario: un ragazzo, probabilmente uno studente, va a vivere in un centro nel quale si addestrano uccelli per la caccia. Resta in principio, affascinato dalla « poesia » dell'ambiente. Ma, più tardi,

scopre che il gioco dell'autorità e del consenso domina anche i rapporti fra uomini e natura. Il tema città-campagna, che si arricchisce di nuove annotazioni in **Holt vidék** (conosciuto in Italia con il titolo di **Paesaggio morto**, '72), è centrale in Gaál che trascorse gli anni dell'infanzia in provincia. E, da allora, ha conservato un certo pudore di sé che lo spinge, come nella conversazione con Vera Létay che riprendiamo dal n. I, gennaio 1970, dell'« Hungarofilm bulletin », a smorzare il tono delle risposte, se non proprio a sottrarsi alle domande. Un'intervista deve parergli, un poco, un esercizio di vanagloria.

Cominciamo con una domanda d'obbligo in un'intervista. Quali sono gli artisti, pittori e scrittori, che hanno maggiormente influito sul suo lavoro?

È difficile dirlo così, su due piedi. Sono molti e, se me lo si chiede a bruciapelo, me ne viene in mente solo qualcuno. Cézanne è il pittore che ammiro di più. Ha cercato di dipingere con largo respiro usando procedimenti del tutto nuovi ai suoi tempi. Mi convince molto il suo rigore. Per gli scrittori, direi Faulkner, Hemingway, Camus... Ma preferisco fermarmi qui.

E fra i cineasti?

Griffith... Chaplin... Dreyer. Ingmar Bergman conosce tutto ciò che bisogna sapere del cinema. Il cinema, per lui, non è un mestiere, ma una vera e propria espressione artistica. Degli ungheresi, preferisco Miklós Jancsó. Il suo stile è del tutto personale e non si può paragonare ad altri. Ma non voglio continuare, perché non mi piace mettere sull'altare coloro che stimo. Non amo gli idoli. E non approvo l'abitudine, così frequente in Europa occidentale, di trasformare i cineasti in divi.

Sono autori, quelli da lei citati, in possesso di uno stile. Pensa si possa parlare per i suoi film, in particolare gli ultimi (I falconi e Paesaggio morto), *di una costante stilistica? Nel 1964, intervistandola dopo il suo primo film, lei mi disse: « Su qualunque previsione intorno all'evoluzione del mio stile, su quali film vorrei girare, non ho idee chiare. Può darsi possa dire qualcosa di più dopo il mio secondo film ». Sono passati degli anni da allora, e lei ha, al suo attivo, un buon bagaglio di esperienze...*

Non è compito mio dire se uniformo i miei film a uno stile, e a quale. È, questa, una questione che riguarda i critici. Non credo, del resto, che uno stile debba, obbligatoriamente, presen-

tare dei tratti inalterabili e indelebili, come i timbri che vengono messi sul passaporto. Certamente, in generale, uno stile riflette i tratti caratteristici dell'universo esistenziale di un uomo e, di conseguenza, rispecchia fedelmente la sua personalità. Bisogna, però, aggiungere che è il tema a suggerire la forma di espressione più appropriata. Non è per niente essenziale che una finestra sia di questa o di quella forma, che sia più o meno grande, o sia fatta di diverse parti. L'importante è che si riesca a vedere attraverso di essa. Mi permetta quindi di modificare un po' la dichiarazione ottimista che feci dopo il mio primo film: oggi, infatti, penso che se un regista giunge a possedere un suo stile personale, tale stile si precisa solamente dopo il suo quinto o sesto film. È anche possibile che, dopo il mio sesto film, il mio modo di vedere le cose sia nuovamente cambiato.

I suoi due primi film erano, senza possibilità di equivoco, delle testimonianze personali sulla sua generazione e, più precisamente, sui problemi dei giovani intellettuali di provincia approdati in città. Mi sembra che, con I falconi, *lei abbia adottato un tono nuovo. Voleva suggerire qualcosa in maniera allusiva?*

Per quale ragione un artista dovrebbe essere l'eterno satellite di un unico pianeta e girare sempre sulla stessa orbita? Il tempo passa. Il mondo cambia, e noi con esso. È del tutto naturale che, adesso, mi interessi a problemi del tutto differenti da quelli di qualche anno fa. Nei miei tre primi film, ho detto ciò che, allora, credevo necessario di dover dire sulla mia generazione. Per una serie di circostanze causali, *Sodrásban, Zöldár*, e *Keresztelö* hanno finito per diventare una specie di trilogia e, così, il cerchio si è chiuso. Nessuno, è fatale, rinnega mai se stesso, né cambia personalità, né esce dalla propria pelle. La scelta di questo o di quel soggetto non è mai dovuta unicamente al caso. Si tratta, ogni volta, di occasioni scaturite da una necessità interiore. La scelta di un soggetto provoca sempre una risposta in un regista. Del resto, non credo che *I falconi*, a dispetto dei critici che l'hanno definito senza esitazione un film allusivo, di fatto rappresenti un deciso cambiamento di tono rispetto alle mie opere precedenti. Evidentemente non sono in grado di poter giudicare con imparzialità questo o quel mio film. Tuttavia non dico che *Sodrásban* non sia un film realista nel senso assoluto del termine. Se dovessi essere costretto ad adottare i termini di questa specie di autoanalisi, nella quale del resto rifiuto di riconoscermi, allora direi che *I falconi* si riallaccia, dal punto di vista dell'ispirazione, più a *Sodrásban* che agli altri miei film. In questi due film, infatti il rapporto tra l'uomo e il mondo che lo circonda assume una rilevanza determinante. Ogni film nuovo pone il regista di fronte a nuovi compiti; tuttavia è nel tipo di linguaggio cinematografico, cosa che si può ripetere per ogni altra forma di discorso, che si ritrovano sempre dei « leit-motiv », che si chia-

mino stile o con il nome che si vuole. Quindi, per ritornare alla domanda che mi ha posto, il personaggio che ne *I falconi* viene chiamato « il ragazzo » rappresenta, anche lui, il mio consueto « giovane intellettuale ». Però, oltre al fatto che ho trattato la storia del film in maniera più astratta del mio solito, mi sono astenuto anche qui dal dare di lui una descrizione concreta e determinata.

Finora le sue opere sono state classificate come « film d'autore », dal momento che lei ha sempre scritto anche il soggetto. Con I falconi, *invece, è la prima volta che lei si rifà al libro di uno scrittore.*

Film d'autore: siamo davanti — non è d'accordo con me? — a una formula di moda che mi risulta sempre più estranea e antipatica. Che un film « appartenga » o meno al suo autore non dipende esclusivamente dal fatto che il regista abbia o non abbia scritto lui stesso il soggetto. Si tratta solamente di precisare se egli è capace di trasferire e di esprimere nei suoi film, il proprio universo esistenziale. La nozione di « film d'autore » dipende esclusivamente da determinati dati di fatto. Quasi contemporaneamente allo sviluppo del film sonoro, c'è stata la crescita di una nuova generazione di cineasti che voleva, e sapeva, esprimersi con i mezzi propri del linguaggio cinematografico e non attraverso forme prese a prestito dalla letteratura e dal teatro. I registi cinematografici si sono sempre più scrollati di dosso gli « abiti già confezionati » per farsene degli altri sulla loro misura. E, se non trovano il sarto adatto, allora essi stessi prendono in mano le forbici e si confezionano da sé il vestito di cui hanno bisogno.

E, ora, lei ha trovato un buon « sarto »?

Sí, nel breve romanzo di Miklós Mészöly, intitolato *Alta scuola*, ho ritrovato l'eco dei miei stessi pensieri e delle mie riflessioni. Purtroppo Mészöly, essendo occupato con altri lavori, non ha avuto il tempo di scrivere lui stesso la sceneggiatura e perciò l'ho fatto io al suo posto. Devo aggiungere che la stesura della sceneggiatura, derivata da questo eccellente romanzo, ha prodotto in me le stesse sensazioni che avrei provato nello scrivere un testo basato su mie personali esperienze. Non ho, cioè, « adattato » al cinema qualcosa che mi era completamente estraneo, ma è come se avessi espresso delle sensazioni provenienti dal mio universo esistenziale.

Allora che cosa vuole esprimere in questo film?

La sua domanda è imbarazzante. Non saprei dirle, in poche parole, di che cosa tratta questa o quell'opera. Se fosse così facile, bisognerebbe concludere che il tema dell'opera in questione non ha molta importanza.

Va bene, come non detto. Dal momento che il soggetto de I

falconi è *ambientato in un centro riservato all'allevamento di falconi da caccia, non teme che il suo film finisca per sembrare un'opera didattica sulle scienze naturali?*

No, ma anche altri hanno temuto la stessa cosa. Durante le riprese del film, ho dovuto molto spesso lottare contro delle prevenzioni e questo fatto mi ha abbastanza disturbato dal punto di vista morale. Sapevo che il mio film non trattava della vita degli uccelli, ma di quella degli uomini. Non si trattava assolutamente di rivestire con una patina esterna, che riguardava la vita degli uomini, una storia di animali. Il soggetto dell'allevamento dei falconi non è stato, per me, che un pretesto. Se fossi vissuto sulle rive del mare, può essere che mi sarei servito, come mezzo per esprimere le mie idee, della vita di pescicani.

Un pretesto per dire che cosa?

Per disegnare una parabola dei rapporti tra gli uomini e la società. Quando alleva i suoi uccelli rapaci per la caccia, il capo del centro di falconeria è spinto dal desiderio di distruggere i volatili dannosi perché l'uomo possa godere di un equilibrio più vantaggioso della natura. Ma per raggiungere ciò egli deve ricorrere ai crudeli metodi dell'addestramento. Per realizzare i suoi sogni, che spesso portano solo a risultati donchisciotteschi, bisogna che egli instauri un regime di tirannia violenta. E allora l'uccello, che in quel contesto dovrebbe essere destinato solamente al servizio dell'uomo, finisce per prendere il comando e ridurre l'uomo allo stato di servitore. L'uomo allora scompare dietro un triste meccanismo di dipendenza e di soggezione.

Il suo film ha anche un alto interesse scientifico. Infatti, al di là di ciò che succede nella comunità degli uomini, sottolinea il dramma sempre attuale della natura.

Sí, l'aspetto più interessante del mio lavoro può darsi consista nel fatto che stavolta sono riuscito a cogliere una sorta di messaggio universale, un messaggio che risulta composto di diverse scene, tutte rigorosamente attinenti con la realtà, tutte appartenenti a un microrealismo quasi minuzioso. Nella descrizione dei particolari, ho seguito la via della più grande semplicità e della più lampante chiarezza. Durante la realizzazione del film, ho cercato di evitare qualunque componente simbolica. Mi sono sempre preoccupato di evitare ogni trucco cinematografico per ottenere un risultato espressivo il più asciutto possibile. Solamente all'inizio del film, quando presento l'allevamento dei falconi, ho fatto ricorso a un particolare procedimento di montaggio che esalta la suggestione dell'ambiente: in effetti volevo che lo spettatore, che si identificava con il ragazzo che arriva al centro di allevamento, partecipasse emotivamente alla suggestione del lavoro che lo aspetta.

Qual è il ruolo del ragazzo nel film?

Il personaggio principale del film è Lilik, il capo del centro di allevamento dei falconi. Il ragazzo ha solo il ruolo di colui che vive, in maniera razionale, un certo tipo di esperienza e, poi, la rigetta. Assieme a lui lo spettatore deve vivere gli episodi che, via via, lo porteranno al disgusto e lo spingeranno ad abbandonare una vita che, ormai, non ha più niente di umano, una passione per l'allevamento dei falconi scaduta allo stato di un fanatismo spettrale.

Quando i falconi sono incappucciati, e sono allineati sui loro trespoli, sembrano dei piccoli cavalieri teutonici. E' così?

Questa associazione non è stata fatta a caso. Agli occhi di Lilik e dei suoi amici, il falcone è un uccello superiore, un uccello ariano, un « superuccello ». E quando Lilik dipinge il ritratto di Diana, il suo falcone preferito che sta per morire, egli disegna i tratti di un vero e proprio mito, creando attorno al falcone una leggenda straordinaria. E, quando descrivo i preparativi e lo svolgimento della cerimonia della sepoltura notturna del falcone, mi sono ispirato a degli aspetti precisi della mitologia germanica, all'*Anello dei nibelunghi.* Se ben ricorda, la musica di scena si rifaceva, come ritmo e come toni, alle marce militari tedesche.

Una voluta allusione al fascismo?

Certamente, anche se a esso si fa riferimento in maniera larvata e indiretta. Ma, ben inteso, non si tratta solo di questo. Quando, rispetto al romanzo, ho leggermente modificato il personaggio di Teréz, per non lasciarlo solamente rinchiuso nel ruolo della donnetta senza personalità, ho un po' pensato alla posizione della donna come la concepiva l'ideologia di Goebbels. Penso che un modo di pensare caratterizzato dal militarismo e dal meccanicismo non può produrre che tali fenomeni. La ragazza, che possiamo paragonare a un purosangue, ma che di fatto è votata esclusivamente al servizio delle bestie, rappresenta la vittima, è il personaggio più drammatico del mio film. Teréz, istintivamente, sente che la vita che conduce è inumana e insostenibile, ma non possiede la forza per uscirne e per liberarsi.

Il centro di allevamento di falconi, sugerito nel film, esiste da qualche parte?

Solo nella fantasia. Anzi, prima di cominciare le riprese del film, le più grandi difficoltà che abbiamo dovuto superare sono state proprio quelle della ricerca dei volatili che erano necessari. Lei sa che in Europa, e quindi anche in Ungheria, il falcone è un animale in via di estinzione.

I falconi *è il suo primo film a colori. Dal punto di vista del-*

l'azione drammatica, quali ragioni l'hanno spinto verso tale scelta?

Di fatto, i colori del film ci sono stati imposti da quelli dominanti ad Apajpuszta, il luogo dove abbiamo girato gli esterni. Sia per me che per il mio operatore, Elemér Ragályi, era il nostro primo film a colori. Ci siamo leggermente distaccati dai colori naturali del luogo, per tentare di correggere un po' il giallo che era predominante e per raggiungere, alla fine del racconto, una atmosfera tendente al blu. Per quanto riguarda la ricerca di una armonia cromatica tra i costumi e i colori dell'ambiente, questa, alla fine, ci è stata imposta dalla tonalità naturale della pianura nella quale giravamo, dove il cielo è di un blu talmente pallido da tendere talvolta al grigio, dove la terra ha il colore del sodio e dove l'erba appassisce molto in fretta a causa della canicola del mese d'agosto. Dunque né gli scenari, né i costumi possiedono dei colori nettamente spiccati: sono sempre il prodotto di un'operazione di combinazione fra le varie componenti cromatiche. Solamente il ragazzo indossa degli abiti dai colori vivi, mentre gli altri interpreti portano indumenti dai colori freddi e smorti. Abbiamo voluto che anche i colori esprimessero lo spirito dei personaggi e la caratteristica dei ruoli che essi esplicano effettivamente. Durante i miei studi alla Scuola superiore di cinema, sono stato sempre preoccupato dai problemi della realizzazione di un film a colori; volevo infatti girarne qualcuno, ma finora non sentivo la necessità di usare il colore.

Perché lei cura personalmente il montaggio dei suoi film?

Mi piace il lavoro manuale. Mi procura un vero e proprio piacere. E, poi, è al momento del montaggio che le mie idee prendono una forma definitiva. Solamente dopo che ho «allineato» tutto il girato, intuisco quale dovrà essere il ritmo da dare al film. Prima, so immaginarmelo in modo assai approssimativo. Ho molta stima per i pittori di una volta che non si limitavano a dipingere e ad appendere ai muri i loro quadri ma, personalmente, pestavano e mischiavano i colori.

Anche il suo ultimo film, Paesaggio morto, *è a colori. Ma sono come spenti, quasi che, al quadro, fosse stata tolta la luce. Il film è una sorta di amaro ritorno al paese natale, ormai quasi del tutto abbandonato dai suoi antichi abitanti che si sono trasferiti in città. Il tema città-campagna torna, insistente, nella sua opera.* Paesaggio morto *le è stato suggerito da qualche avvenimento preciso?*

Un fatto di cronaca è alla base del film. Un villaggio ungherese del sud, in una zona che un tempo viveva nell'agiatezza, si è spopolato interamente. Quando sono andato a vedere questo «villaggio fantasma», ho cercato d'immaginarmi che cosa ci avrebbe fatto una

coppia tutta sola. Mai, nella mia vita, avevo sentito un'angoscia più forte. Ed è forse questo che mi ha spinto a esprimere tale angoscia con le immagini. In parole semplici: provare e far provare che cosa vuol dire vivere senza contatti umani. C'è una tradizione feudale che ancor oggi sussiste nei villaggi: l'uomo come padrone assoluto della famiglia. All'inizio, la forza di decisione del marito sembra reale. Egli è pieno di energia creativa, di dinamismo, di progetti, e vuole arrivare in città con economie che gli permettano di acquistare una casa. La sua durezza di carattere non risiede soltanto nell'egoismo o nella rigidità, ma più giustamente nella tenacia e nella fermezza del sacrificio accettato per la famiglia. E tutto ciò si fonda su un apprezzamento ragionevole delle circostanze. Il suo solo errore è quello di non valutare il prezzo. Tuttavia, per me, la protagonista assoluta del dramma è Juli, la quale all'inizio approva senza riserve i piani splendidi del marito. La sua colpa appare evidente, quando lei sente il carico eccessivo di responsabilità cui non può rispondere, e nondimeno è incapace di dirlo francamente. E' una debolezza umanamente comprensibile, ma lei dovrà pagare fino in fondo questa debolezza.

L'alienazione che nasce tra lei e il marito è una conseguenza di ciò. La causa della solitudine della donna non può essere però attribuita agli obiettivi del marito o alla forza delle circostanze: è lei stessa che contribuisce ad aggravare questa solitudine, e in misura tale da diventare un caso patologico. Se dico che lei non ha la sincerità e il coraggio necessari, voglio anche intendere che non può o non vuole più appoggiare l'uomo, il quale aveva annunciato i suoi piani con molta chiarezza. Tale incomprensione fa naturalmente degenerare i loro atti fisici in corvée quotidiana, il progetto comune diventa sempre più irragionevole, la fatica si trasforma in fattore decisivo, la stessa parola umana serve a commentare il lavoro d'ogni giorno e non è più mezzo di contatto, di incontro tra i coniugi. Ho girato sei volte la sequenza finale. E non per motivi tecnici, ma perché volevo in ogni modo introdurre nel racconto una sorta di ambiguità. La mia intenzione era che non ci si deve spiegare questa morte, non si deve sapere se è un suicidio o una disgrazia. È la stessa linea della storia che reclama tale ambivalenza. Anche il marito, ovviamente, è colpito dalla tragedia. Né ci si deve chiedere che cosa succederebbe se il marito riuscisse a prendere la mano della donna e salvarla. In questa storia, non si può tornare indietro.

LA NOSTALGIA DEL FUTURO

conversazione con Imre Gyöngyössy

Imre Gyöngyössy è una presenza necessaria nell'attuale cinema ungherese. Non solo, e non tanto, per i suoi lungometraggi che finora sono quattro: **Virágvasárnap (La domenica delle palme**, 1969), **Meztelen vagy (La leggenda della morte e della resurrezione di due ragazzi**, 1972), **Szarvassá vált fiuk (I ragazzi trasformati in cervi**, 1974) e **Várakozók (In attesa)**, terminato nel '75. Più dei risultati di tali film, conta il progetto del regista che punta, in termini assoluti, sulla necessità e la purezza di un riscatto morale prima che estetico, situato oltre le zone che, per consuetudine, si chiamano politiche. Egli scava in terreni che non assicurano una resa e una utilità immediate. Si veda, del resto, il precedente storico che Gyöngyössy pone a giustificazione del suo lavoro, della sua naturale tendenza a liricizzare, a stringere in un nodo l'esterno e l'interno, la storia e il mito, il rinnovamento storico e la purificazione interiore: Aleksandr Dovženko che, scrisse Sklovskij, «creò nel cinema mondiale un nuovo spazio, una nuova apertura verso la vita». Ma questo ritorno all'antico e questo richiamo al poeta ucraino degli uomini e della terra servono, prima ancora che a trovare i precedenti di una ricerca, ad anticipare un evento: la «nostalgia del futuro», la chiama Gyöngyössy.
La domenica delle palme, **Leggenda** e **I ragazzi** non esauriscono, direi, le potenzialità di un autore che, parlando di sé, dice di avere saltato una generazione. Gyöngyössy, infatti, è giunto tardi alla regìa. Dopo il corso liceale (ha imparato, fin da ragazzo, l'italiano, e lo parla benissimo), ha studiato letteratura con Lukács e filosofia. E, solo più tardi, e dopo drammatiche esperienze, si è iscritto e diplomato (nel '61) alla scuola di cinema. Sceneggiatura per Gaál, Kósa, Jan Kádár ed Elmar Klos. Cortometraggi. E infine, senza tuttavia mai abbandonare del tutto la sceneggiatura (di recente, ha scritto il testo di **Giordano Bruno megkisértése, La tentazione di Giordano Bruno**, con Barna Kabay che l'ha diretto per la televisione), il lavoro di regista. Si potrebbe parlare, per i film di Gyöngyössy, di abbozzi geniali e nervosi che prefigurano

un'opera dove passione e volontà si distendano in un modo riposato e sereno, di promemoria per un discorso futuro o, anche, di laboratorio.
La domenica delle palme è, dei tre film del regista già presentati agli spettatori, il più ordinato. Vi si trova la lezione di Jancsó (inquadrature lunghe, salto d'ogni psicologismo, analisi delle tecniche delle crudeltà, ricorso ai canti dei contadini, ecc.). Ma anche un ascolto, trepido e appassionato e molto personale, della cultura popolare magiara. La quale si manifesta (o si manifestava in passato), a quanto mi è parso di capire, sia a livello di lotta a un ordine ingiusto che a livello di creazione del mito e di adesione a una tensione religioso-comunitaria. Effetto, e causa, di un movimento spontaneo di rivolta e di liberazione (collocato al tempo della Repubblica dei consigli) è, nel film, la figura del prete Simon, animatore di una setta millenaristica (i «senza porte») e, insieme, suscitatore di energie sociali. Ma il personaggio è scisso in due: il prete e un suo fratello. Sarebbe interessante studiare quanta parte hanno, nella divisione e confluenza di due creature in una sola persona, gli interessi teologici che pare di avvertire in Gyöngyössy. E' sintomatico che, nell'intera opera del regista ungherese, una medesima «funzione» sia assunta, contemporaneamente, da due figure narrative tra le quali esiste una sorta di identità. In **La leggenda della morte e della resurrezione di due ragazzi**, uno tzigano e un giovane ungherese, tornano, per redimerla si direbbe, alla tribù del primo. E, dopo essere stati sacrificati dagli emarginati della comunità tzigana, conoscono una seconda vita. Per sé e, soprattutto, per il loro popolo. Una madre e una balia aspettano, nel film **In attesa**, la resurrezione dei figli morti in guerra. In **I ragazzi trasformati in cervi**, che prende spunto da un episodio storico (la fuga, nel '44, di un gruppo di prigionieri politici dal carcere e il loro massacro fra i boschi), infine, adombra una sorta di «corpo mistico». I fuggiaschi, che pur sanno di non avere scampo, affrontano l'esperienza della libertà e accettano di sacrificarsi in nome delle generazioni ancora da venire.
Ma, tralasciando per adesso questo aspetto dell'opera di Gyöngyössy, accenniamo alla struttura dei film recenti del regista. Ogni residuo narrativo è, in essi, bruciato. Le «informazioni» sulla vita ungherese, pur presenti, si desumono in maniera indiretta dal contesto. Si prenda **La leggenda dei ragazzi trasformati in cervi**. Qui, Gyöngyössy lavora, contempo-

raneamente, su tre linee. La prima consiste in un contributo antropologico alla conoscenza di una minoranza, la tzigana, che va a fatica integrandosi nella società socialista. Il regista, con una tecnica desunta dal cinema-diretto, raccoglie la discussione, in corso nella comunità zingaresca, sulla necessità di rifiutare il nomadismo, del resto ormai impossibile, e di costruirsi un proprio spazio sociale. Ma, nell'accennare al pericolo insito nell'inserimento (esso può significare il sacrificio dell'originalità tzigana), Gyöngyössy si serve di una sequenza fortemente simbolica: le belle immagini della bambina che si imbelletta, si guarda allo specchio, si trova brutta e, infine, si dà la morte. Esplicito è, invece, nella critica ai metodi degli antropologi. Il regista mostra la ferocia degli «stranieri» (e, nel caso, lo sono davvero: italiani) che, paghi solo del colore locale, fotografano il rito funebre organizzato in onore della bambina suicidatasi.
La seconda linea di **La leggenda**, interna alla prima, tende a restituire all'area della cultura, sottraendoli cioè al pregiudizio del «civilizzato», consuetudini, comportamenti, psicologie, leggi elaborati, nel corso dei secoli, da un gruppo etnico. Si veda, nel film, il processo comunitario a un giovane che, con la sua azione, portò alla deportazione di molte donne della tribù nei campi di sterminio nazisti. La terza linea di **La leggenda** illustra la nascita del mito. Un episodio, avvenuto un certo giorno in qualche parte del mondo (qui, l'uccisione dei due giovani), viene trascinato dalla creatività popolare nello spazio del leggendario. I due giovani vincono la morte e tornano alla vita, a salvare la comunità degli emarginati, riportandola sulla strada della storia.
Quanto siamo venuti annotando (e si aggiunga, in **I ragazzi trasformati in cervi**, il richiamo alla pittura astratta, considerata dal regista una chiave di interpretazione della violenza contemporanea) fa intendere, probabilmente, la suggestione del progetto di Gyöngyössy. Esso è lasciato, almeno per una sua parte, a una sorta di diario ininterrotto, a un flusso continuo di immagini: e un «film in musica e in versi» è stato chiamato dal regista **I ragazzi trasformati in cervi**. Sembra che Gyöngyössy si precluda un'operazione di riordino e di razionalizzazione delle sue pulsioni poetiche, quasi che un atto di correzione fosse una censura se non un tradimento a una apertura totale alla vita, alla «nostalgia del futuro». E, appunto per questo, i suoi film possono definirsi prove di laboratorio.

In I ragazzi trasformati in cervi, *riprendi la leggenda dei figli del vecchio cacciatore mutati in cervi che Béla Bartók mise in musica in* Cantata profana *e alla quale si rifece, nel finale di* Sciogliere e legare *del '62, Miklós Jancsó. La leggenda ha un origine dotta o popolare?*

L'opera di Bartók è, per noi, un momento obbligato, un punto di riferimento. Egli fu tra i primi a valorizzare la cultura popolare. Bartók tradusse in ungherese, musicandola successivamente, una ballata delle campagne romene. Narrava, dunque, il cantore anonimo di alcuni ragazzi che rinunciarono alle comodità della casa, al calore degli affetti per correre, liberi, nei boschi autunnali dell'Ungheria spingendosi, su su, fino agli altipiani della storia. Le alte corna gli impedivano di entrare nelle case. Potevano vivere solamente nelle valli dove i loro corpi snelli balzavano velocemente fra le frasche, dove, se avevano sete, prendevano l'acqua delle fonti perché con le loro bocche non potevano più bere nei bicchieri. Una corsa senza fine, come i prigionieri politici che, nel 1944, fuggirono dal carcere e furono braccati dai soldati di Horthy e, morendo, ci insegnarono a capire la storia, a guardare al futuro.

Si sarebbe tentati, pensando soprattutto a I ragazzi trasformati in cervi, *un « film in musica » diviso in poemetti, mazzetti di versi, di definirti un lirico. E la lirica non gode oggi troppa stima. Questa tua ricerca o vocazione è isolata nel cinema ungherese e, più in generale, nell'area socialista oppure no?*

Certo, se cerchi notizie sulla nostra società, i film di Bacsó ti daranno un numero maggiore di informazione dei miei. Ma il lirismo fa parte della nostra tradizione nazionalpopolare. Non possiamo farne a meno. Anche nell'opera di Kovács, così legata al dibattito delle idee, troverai una certa poesia che è un po' la nostra vocazione, una vocazione mai disgiunta dalla politica. Io lavoro in un laboratorio dell'etica dove sperimento una sorta di nostalgia del futuro, un progetto di mondo e mi servo di un realismo che, con la mia terminologia molto personale, vorrei chiamare magico-socialista. E, in questa ricerca, non sono solo. Pensa al lavoro dell'ucraino Dovženko e, tra i giovani registi dell'Unione Sovietica, a Tarkovskij o a Pamfilov.

I protagonisti dei tuoi film, dal prete contadino di La domenica delle palme *ai due giovani che vivificavano con il loro sacrificio la comunità degli zingari, sembrano venire, per la loro profetica dolcezza e terribilità, dalle regioni del mito. Come spieghi questo tuo interesse per il mito?*

Credo di esprimere una verità comunemente accettata dicendo che l'artista, in ogni sua opera, ripropone la stessa problematica di fondo. Per me questa problematica è quella della redenzione,

intesa nel senso pratico e filosofico del termine. In altre parole: può un uomo liberarne un altro; i rapporti tra gli uomini possono raggiungere, e in quale forma, un modo di comunicare che sia liberante? Questo tipo di problematica mi coinvolge al punto di cercare di sviscerarlo anche nelle sue forme e manifestazioni mitiche: fino al punto di giungere a pensare a una liberazione totale dell'umanità. È chiaro che non uso il termine di redenzione in senso teologico, ma da un punto di vista antropologico, considerando l'uomo che vive qui, oggi...
Il mito, non importa sotto quali forme, è sempre la poetizzazione dell'agire umano, è come un racconto che crea dei modelli di azione tipici, i quali caratterizzano poi una maniera di comportamento etico. Quello che mi interessa maggiormente è individuare i percorsi seguiti dal mito nel suo farsi e le questioni morali che gli sono intrinseche. È evidente che tutto ciò va sempre unito a un'analisi del comportamento storico e sociale. Questa ricerca mi appassiona molto di più di una resa di psicologie. La scienza ha già fatto suoi gli interogativi appassionati della psicologia. A me interessano altre questioni, quelle riguardanti diverse forme di comportamento: strutture e senso del mito, appunto.

I sociologi ungheresi si sono molto occupati della situazione degli zingari. Con La leggenda della morte e della resurrezione di due ragazzi *volevi contribuire a una maggiore comprensione del problema?*

La sociologia è una scienza e, da un punto di vista scientifico, il mio film non aveva l'ambizione di essere un'inchiesta esauriente e completa. Non penso che sia mio compito ispirare le misure pratiche che portino alla soluzione della questione degli zingari. Il mio film non voleva rivoluzionare qualcosa. In fondo, anche lì, si trattava proprio di noi stessi: di artisti che non appartengono al mondo tzigano e che fanno un film, e di attori zingari, gente che viene messa insieme e che parla la stessa lingua.

La struttura dei tuoi film, specie negli ultimi due, è quanto mai « aperta », libera dagli obblighi di « raccontare una storia », spiegare come sono andati davvero i fatti. I ragazzi trasformati in cervi *si propone, appunto, come «film in musica in versi».* Várakozók, *che stai attualmente girando, sarà ancora un film in musica o piuttosto un film in prosa?*

Metà e metà. Siamo al tempo della guerra, negli ultimi giorni dell'assedio di Buda. Le campagne sono percorse da reparti di soldati sbandati, da gente in fuga, da vecchi che cercano i familiari dispersi. Due donne di mezza età, la madre (Mari Törőcsik) e la balia (l'attrice polacca Maja Komorovska), sono in attesa in una vecchia casa. Entrambe portano il lutto, quasi a ricordare un uguale dolore, una medesima gravidanza, una stessa fatica della gravidanza. Hanno identici ricordi, identici affanni. La ma-

dre aspetta il ritorno dei tre figli andati in guerra e dati per dispersi. Non accetta la morte delle sue creature. E lo stesso fa la balia. Un giorno, i ragazzi incominciano a tornare. Prima uno e poi gli altri. Forse sono i figli della madre e forse no. Per bisogno o per calcolo o per verità, i ragazzi diventano, sono, i figli della donna. E infine partono nuovamente. E le due donne rimangono ancora in attesa. « Sono eternamente incinta » dice, parlando della sua condizione, una di loro. Hanno compreso, adesso, il senso di quell'essere continuamente gravide, di quel dare tepore e tenerezza agli altri. Hanno capito che nessuno può aiutarti se, prima, non trovi la forza di liberarti. Non basta che la porta sia aperta. Bisogna imparare a uscire.
Lo stile del film, quantunque ci siano molte parti « libere » e liriche, metà reali e metà surreali, sarà in gran parte ispirato al « teatro da camera ». *Várakozók* si muove su due piani, su due movimenti musicali, un movimento esterno (la guerra e le sofferenze collettive) e uno interno, cioè l'attesa creatrice di futuro delle due madri. Dall'intersecarsi dei due movimenti nasce la dimensione cinematografica dell'opera e il suo significato, che consiste nel recupero, all'interno di una meditazione su fatti ed esperienze di un lontano e preciso tempo storico, quella nostalgia del futuro di cui parlavo prima.

« ELETTRA », ULTIMO HAPPENING

conversazione con Miklós Jancsó

Miklós Jancsó, a un certo punto della sua prestigiosa carriera, considerò troppo stretti i confini dell'Ungheria. Diceva: « Siamo viziati da un irriducibile provincialismo. Abbiamo una lingua di scarso peso, una storia agitata e un'importanza economica non rilevante. La nostra lingua potrà suonare crudele — non vale la pena che uno scrittore se ne serva. Pensate alla sorte toccata ad Attila József... Quasi a risarcimento della situazione in cui viviamo, coltiviamo in noi un vivissimo sentimento di ciò che è ungherese. A istillarcelo sono state, oltre a ragioni storico-economiche, anche motivazioni generazionali. La mia generazione è cresciuta in un isolamento quasi completo: a causa della guerra e, poi, del « culto della personalità », non potevamo recarci all'estero, non studiavamo lingue straniere, vivevamo di un complesso di inferiorità nazionale accontentandoci, per lo più, di utilizzare il nostro folklore, ossia modelli di vita contadina tali da non permetterci di esprimere, per mezzo loro, cose importanti ». E, quasi sentendosi prigioniero di una cultura particolare, della cultura del suo Paese, prese la strada che conduce a Roma.

Non credo che l'immagine di Jancsó abbia acquistato maggiore luce da tale « trasferimento » se il risultato più alto, raggiunto dal regista negli ultimi anni, resta **Elettra, amore mio**, un film girato nel '74, in Ungheria. Ho il sospetto che Jancsó non abbia valutato l'uso che, da noi, si fa dell'artista: da parte dell'industria culturale e della stessa « avanguardia ». La prima (e penso, soprattutto, all'azienda televisiva italiana) si è servita di lui come di un fiore all'occhiello o lo adopera per i « folli amori » di Rodolfo d'Asburgo (l'annunciato **Vizi privati, pubbliche virtù**). E, per quanto riguarda la seconda, ricordo un curioso happening organizzato da Fabio Mauri. Si intitolava **Oscuramento**, e la prima tappa consisteva in un incontro con il regista di Budapest. Si scendeva in una cripta. Al fondo della stanza buia, su uno sgabello, stava seduto Jancsó. Indossava jeans e una camiciola bianca, di

fattura ungherese. Sul petto del cineasta, trasformato in mini-schermo, proiettavano **Salmo rosso.** Jancsó fumava il sigaro. Aveva il viso bianco, nervoso, quasi da rapace preso in trappola. Un giovane gli offrì da bere e spiegò ai presenti: « E' la radiografia dell'artista ».

Finora lei ha sempre realizzato i suoi film rifacendosi a soggetti originali e non ha mai tentato l'adattamento cinematografico di un'opera letteraria. Quale ragione l'ha spinto a portare sullo schermo un dramma teatrale?

Agli inizi mi sarebbe piaciuto essere un regista teatrale e, a dire il vero, il teatro mi ha sempre interessato. Così i due spettacoli che ho fatto al « Teatro 25 » non sono delle vere e proprie rappresentazioni teatrali: sono piuttosto degli spettacoli di un genere particolare, creati in uno speciale teatro d'« essai ». I copioni che ho messo in scena a Budapest sono tutti rivelatori di un genere particolare: le mie sono delle sperimentazioni che tendono a unire l'« happening », il cabaret, le forme dirette dell'azione scenica. Del resto sono parecchi i critici che dicono che quel che faccio nei miei film è teatro o balletto. La mia idea di teatro si rivela, in maniera evidente, nei due film che ho realizzato per la televisione italiana: *La tecnica e il rito* e *Roma rivuole Cesare.* In tali film, dato il numero minimo degli attori impiegati, la struttura teatrale che prediligo può essere meglio identificata. Tutti i film che ho girato negli ultimi anni hanno una certa relazione con l'« happening », anche se nei film con molti interpreti la matrice originaria del teatro è meno evidente. Non si tratta di drammi trattati in senso tradizionale; ma piuttosto, di una recitazione che si espande in uno spazio libero, come ha detto la critica e mi sembra che la definizione sia molto esatta. *Elettra* può essere un prodotto poliedrico, con più sfaccettature e può rappresentare una delle forme più eccentriche di questo genere particolare di cui parlavo: si tratta di una specie di « musical » dove dominano il canto, la danza e la musica. Ma è anche un modello espressivo estremamente serio, alla Brecht. E, in esso, vengono trattati argomenti estremamente importanti.

In quale misura il film resta fedele al testo teatrale?

Ci siamo avvicinati alla storia originale in modo completamente libero. Di fatto, l'azione non si svolge nella cornice ambientale della Grecia antica, ma in un'atmosfera dal respiro universale,

nella quale abbiamo inserito anche delle componenti scenografiche astratte. Lo stesso dramma è stato reso più semplice, concentrando l'attenzione solamente sul problema della tirannia. Il motivo dell'amore tra Oreste ed Elettra viene messo da parte e i problemi relativi alla vendetta, dopo la vittoria sul tiranno, non vengono analizzati puntigliosamente come nella versione teatrale del dramma di Gyukó, da cui è stato tratto il film. Il film esprime, per simboli, l'idea secondo cui la rivoluzione deve continuamente rigenerarsi e rinascere: essa deve morire ogni giorno e deve rinascere di nuovo l'indomani.

Per quanto riguarda lo stile, il film continua la ricerca di Salmo rosso?

Elettra, in primo luogo, riunisce in sé una serie di modi di intendere lo spettacolo. Non possiede una struttura basata su dei contrasti, ma è piuttosto una linea retta, sebbene non abbia neanche lo stile del romanzo. Abbiamo accettato, e lo sottolineiamo, come modello espressivo l'« happening », la pantomima, perfino il balletto e la danza; tutti elementi, questi, che si trovano nel film. Le comparse, più di duecento danzatori, sono stati reclutate nei vari gruppi folkloristici di danza, e sono dei professionisti. Per quanto riguarda la « tecnica di montaggio lungo », *Elettra* è, senza dubbio, una delle applicazioni più estreme di tale metodo.
L'intero film è formato da dieci piani-seguenza.

E per quanto tempo pensa di continuare con questo stile, con questo metodo specifico, considerato irritante e individualistico da una parte del pubblico?

Non lo so. Posso dire che, da molto tempo, penso e rifletto sul fatto che, per me, è giunto il momento di girare un film vero.

Che cosa intende per « film vero »?

Dopo aver realizzato dei film di un genere particolare, vorrei ricavare un film da una storia realistica, romantica, grandiosa. *Elettra* è, per me, la probabile conclusione di una ricerca che mi ha portato alla realizzazione dei due film girati in Italia, su Attila e su Cesare. Alla fine di *Elettra* noi usciamo in maniera decisiva dalla storia: un elicottero appare sopra un campo... Ma, per ritornare alla sua domanda, sento che mi riesce sempre più difficile realizzare film con un linguaggio d'avanguardia. Nel mondo del cinema occidentale, i film commerciali hanno di nuovo guadagnato terreno, e in un modo senza precedenti. Siamo alla presenza di una nuova fabbrica dei sogni, tipo Hollywood. E, a questo proposito, vorrei dire che non si tratta soltanto della « story ». Ci sono dei film portatori di contenuti sociali d'attualità, progressisti, i quali, nella forma e nel modo con cui si presentano, sono assolutamente conservatori. I film che hanno cercato di rinnovare le loro forme e i loro modelli espressivi si sono trovati

sempre più ai margini del mondo cinematografico. Si può dire che non abbiano quasi più pubblico e che, quindi, non esercitino alcuna influenza sulla realtà. È il caso della « nouvelle vague » che, ultimamente, è stata una dei movimenti di rinnovamento della forma cinematografica e che è riuscita ad affermarsi e a interessare il grosso pubblico. La « nouvelle vague » americana sembra sollevare problemi gravi e attuali. Ma rimane, sempre, alla superficie. I film dell'« underground » non sono molto importanti. Appaiono, in fondo, poveri di contenuto. Gli spettatori occidentali che frequentano i « cinéma d'essai », il pubblico del Quartiere latino, che è quello che soprattutto ricerca i miei film, va sempre più riducendosi. Pare sul punto di sparire in Europa occidentale. Per questa ragione, probabilmente, i film di Bresson hanno, oggi, meno spettatori di un tempo... Per la serie di ragioni che ho esposto, e dopo avere studiato la situazione e terminato con i miei ultimi tre film il cammino ideologico che mi interessava, sono arrivato alla conclusione che, la prossima volta, dovrò portare sullo schermo un « film vero », una storia realistica o romantica. E, intanto, vedrò di esprimermi con il teatro che, attualmente, mi interessa più di altre forme espressive.

IL DUBBIO E IL CALCOLO

conversazione con András Kovács

András Kovács viene considerato l'ideologo del cinema ungherese. Ma non fa nulla per sembrarlo. Non assume mai gli atteggiamenti carismatici cari, per esempio, a certi registi sudamericani o italiani. Indossa vestiti dimessi, da vecchio professore mitteleuropeo. Porta occhiali con una montatura fuori moda. Parla in modo pacato, vigile, sottilmente ironico. Non affronta subito il centro di una questione. Vi si avvicina seguendo cerchi che, man mano, si restringono secondo una tecnica che, da noi, verrebbe chiamata: «alla Moro». Si pensa, ascoltandolo, al professore al quale Thomas Mann affida la narrazione nel **Doktor Faustus**. Si serve, quello «storico» in apparenza tanto distaccato e riflessivo, di un tedesco classico, quasi accademico. Eppure, con una prosa riposata e «neutra», egli riesce ad accogliere e a giudicare le peripezie e le esperienze della più accesa sensibilità moderna.

I film di Kovács affrontano, con imperturbata compostezza, temi di molto significato: la responsabilità morale del singolo e del gruppo in tempo di guerra (**Hideg napok, Giorni freddi,** 1966); il coraggio della critica e la tentazione del silenzio negli intellettuali (**Falak, I muri,** 1968); la debolezza di un vertice politico quando prende le sue decisioni senza consultare le masse (**A magyar ugaron, Sul maggese ungherese**, 1973); i diversi atteggiamenti di fronte al miracolo e il dubbio che non indebolisce una professione di fede (**Bekötött szemmel, Occhi bendati,** 1974). Ma, e in ciò sono estremamente corretti, rifiutano sia il ricorso alle emozioni graduate secondo la logica «stringente» della «fiction», che il sostegno dell'oratoria. Si affrontano, nel film di Kovács, gli apportatori di diverse tesi. Lo spettatore, la cui intelligenza il regista tiene in gran conto, esaminerà le varie ragioni dei contendenti che si confrontano in fittissimi dialoghi e, quindi, perverrà a sue proprie conclusioni.

L'accusa, mossa frequentemente all'opera di Kovács, è di essere poco «cinematografica». Ma si tratta di un errore. Le immagini sono composte con notevole rigore plastico; pochi elementi scenografici, visi, gesti essenziali. E, si è accen-

nato, molte conversazioni: pacate, la più parte. Ma la partita delle idee, condotta avanti nel film, proietta sulle sequenze una quasi impercettibile, ma robusta, tensione che non si sa come si potrebbe chiamare se non «cinematografica». Cominciamo, parlando con Kovács, proprio dall'importanza che assumono, nei suoi film, i dialoghi.

I muri *e* Occhi bendati *potrebbero essere definiti film-conversazione. La cosa non mi infastidisce. Anche in lettura ci sono romanzi-conversazione; e sono a volte, penso ai libri di Ivy Compton-Burnett, ricchissimi di fatti e di emozioni che mancano, invece, in tanta narrativa di intreccio. Considero i suoi film appassionati quanto un giallo ben congegnato. Ma vorrei lo stesso chiederle se lei si affida al cinema, piuttosto che al teatro o alla saggistica, perché, così facendo, sa di poter contare su un auditorio assai vasto, maggiore di quello che potrebbe darle il teatro.*

È possibile che le cose vadano così. Devo, tuttavia, confessare che non è la necessità di essere ascoltato da molti a spingermi verso un preciso tipo di film. Non sopporto quei film che hanno un inizio e una fine, che si servono di espedienti troppo ben collaudati (qui il « flash-back », là la sottolineatura nel sonoro). I problemi che intendevo proporre per una discussione mi hanno portato lontano dai mezzi tradizionali e vicino a un cinema dove predominano i dialoghi. Ma solo relativamente i miei sono film molto parlati. Mi sono servito, in *Occhi bendati*, di András Kozák, un attore che ha lavorato con Jancsó. Per un film di Miklós, egli dovette imparare a memoria ottanta pagine. Nel mio lavoro, pur essendone il protagonista, fece uno sforzo assai inferiore. Per una ventina di minuti non diceva neppure una battuta. È stato il caso, direi, a condurmi a film dove predominano i dialoghi. Il mio punto di partenza resta sempre il desiderio di capire i problemi riguardanti la posizione e la responsabilità dell'individuo nell'attuale società ungherese. *Nehéz emberek* (t.l. *Uomini difficili*, '64, ma conosciuto all'estero con il titolo datogli in Francia: *Gli intrattabili), Giorni freddi, I muri* e, infine, *Occhi bendati*, considerati da tale punto di vista, non mi sembrano tanto diversi. In *Uomini difficili* — un film di interviste, cinque ritratti giornalistici di uomini molto attivi che si oppongono alla burocrazia per poter realizzare le loro idee e le loro invenzioni — illustravo le possibilità e gli ostacoli che, all'interno del socialismo, incontra uno sforzo creativo. Vedevo crescere, intorno a me, il rifiuto alla responsabilità e il conformismo e volevo dirlo. Disponevo di un copione che non mi pareva all'altezza dell'obiettivo

che volevo colpire. Realizzai allora il film secondo la tecnica del « cinema-verità », e ciò rese verosimile, spontanea la trattazione. *Giorni freddi* era, in apparenza, un film storico. Ricostruiva un episodio della guerra, un massacro compiuto da soldati ungheresi, da uomini che, in privato, erano considerate brave persone. Consideravo, di nuovo, un problema morale, la possibilità di scelta dell'individuo, la responsabilità degli « innocenti » che, per paura o indifferenza, assistono inerti ad azioni disumane. I personaggi di *Giorni freddi*, che si comportavano in modo opposto a quello degli « intrattabili », erano « uomini facili » in quanto si adattavano a ogni ordine, accettavano passivamente le situazioni, non cercavano di cambiare le negative. A quei due film si ricollegano sia *I muri* che *Occhi bendati*, benché essi non si rifacciano né al « cinema verità », né a un racconto in senso tradizionale e si servano di un copione e di attori di professione. In *I muri*, mi proponevo di analizzare lo spazio di cui, oggi, dispone l'individuo in Ungheria. Quali sono i suoi limiti? Fin dove è tollerabile il compromesso e quando inizia il conformismo? Fino a che punto conviene condurre la lotta e dove essa si trasforma in bravata o in insensato donchisciottismo? Potrei anche dire: che cosa significa essere rivoluzionari in un paese socialista? Come vede, sono gli interrogativi che si pone anche il protagonista di *Occhi bendati*, il giovane prete che si oppone a un uso della verità.
Questo non vuol dire che, indipendentemente dal tempo e dalle condizioni, si debba, sempre e comunque, approvare ogni dissenso e condannare ogni accordo. Si sarebbe, in tale caso, all'altra faccia della stessa politica dogmatica, della pratica che pretende unicamente il consenso e accoglie con diffidenza ogni dissenso o critica. La vita diventerebbe troppo facile se si dovesse soltanto distinguere fra bene e male, angeli e demoni. La mia generazione ha vissuto troppe esperienze dolorose per accettare ancora un tale semplicismo.

Esistono residui autobiografici in I muri, *dove un « uomo difficile » (Ambrus) si oppone a un potente burocrate (Ferenczi) e un terzo personaggio, Benkő, deve decidere se schierarsi con il primo o con il secondo?*

Mi è capitato di vivere sia la situazione di Ambrus che quella di Benkő. Nel corso della mia attività cinematografica, ho dovuto accettare le decisioni altrui, come assistente alla regìa o regista e, quando facevo il direttore di produzione, mi sono trovato a dover decidere anche in questioni non mie. La storia del film, tuttavia, è inventata. Ma riguarda da vicino la mia generazione.

Quali difficoltà ha dovuto superare la sua generazione?

Appartengo alla generazione cresciuta nel dopoguerra. Eravamo giovanissimi, ancora sui banchi di scuola per così dire, e partecipammo attivamente alle lotte sociali, alla trasformazione rivo-

luzionaria della nostra società. Dopo quei primi anni, abbiamo conosciuto momenti difficili (il cosiddetto « culto della personalità », il '56 e il resto). Questa crisi investì più i miei coetanei che i giovani o gli anziani. Per un certo tempo parlarono di noi come della « generazione perduta », di una generazione che non avrebbe potuto rimettersi dai colpi subiti. Non è stato così, e non abbiamo avuto molto tempo per stare a pensarci su. Dalla mia generazione sono usciti i quadri direttivi della società ungherese. Abbiamo dovuto assumerci la responsabilità di certe azioni, di certe decisioni. Non possiamo attribuire ad altri la responsabilità di situazioni che noi stessi abbiamo concorso a creare. Non potevamo, non possiamo rimandare la soluzione dei problemi al domani, rifugiarci nel « poi vedremo », come i giovani all'inizio della carriera, oppure cadere nella rassegnazione degli anziani che si tirano in disparte e lasciano fare ai giovani. Né l'età, né la responsabilità sociale ci consentono di stare a guardare. La mia generazione si trova, ogni giorno, a dover prendere delle decisioni, e ciò solleva precisi problemi morali. Come vede, mi riferisco a una condotta morale, che riguarda anche i giovani e gli anziani, ma non è seguita da quei miei coetanei che si adattano alle situazioni, preferiscono prendere le strade comode, essere sempre d'accordo con tutto e con tutti. Penso, insomma, a coloro che si assumono i rischi dell'azione. Non rinunciano all'esigenza di trasformare e ripensare la realtà, come fanno, appunto, Ambrus e Benkő in *I muri*.

Ambrus e Benkő (il secondo, superata la tentazione del conformismo, dell'acquiescenza alle volontà di Ferenczi, prenderà infine le parti del primo) rappresentano le due possibili alternative di un comportamento rivoluzionario. Entrambe sono valide. Decidere quale, in un certo momento, convenga prendere dipende dalle circostanze. Il dinamismo, quella sua capacità di accorgersi degli errori e dei passi falsi, l'entusiasmo di Ambrus sono indispensabili almeno quanto la ponderatezza, la logica e il senso della tattica di Benkő. In certe condizioni, un difetto può mutarsi in virtù e una virtù mutarsi in difetto. La discussione dei comportamenti di Ambrus e di Benkő, starei per dire dei loro due metodi, accompagna l'intera storia dei movimenti rivoluzionari dove si scorge che, considerando valido soltanto uno dei due comportamenti o metodi, indipendentemente dal tempo e dal luogo, si perviene a risultati a volte tragici.

Importante è che, con l'uno e con l'altro comportamento, si allarghi lo spazio dell'azione e si abbattano i muri delle abitudini, delle paure, delle inibizioni che ci siamo costruiti intorno a causa di esperienze negative e che, qualche volta, ci spingono alla prudenza anche quando non ce ne sarebbe bisogno. I muri, cioè i limiti entro i quali viviamo, non sono sempre da abbattere. Sono da distruggere quelli che ci ostacolano più di quanto sarebbe necessario. Ma, anche in tale caso, è meglio usare il piccone che

la testa. E, intanto, conviene sfruttare per intero lo spazio che abbiamo a disposizione, spingerci proprio a ridosso del muro. Ho provato a esprimere tale dualità alla fine del mio film. Benkő, ascoltando Ambrus, riconosce che ormai non si può ricavare nulla dal compromesso e accetta la lotta, forse non proprio per difendere la persona di Ambrus ma, piuttosto, per raggiungere un obiettivo più alto, per indebolire Ferenczi, ossia le forze conservatrici.

I suoi film, in Italia, sarebbero giudicati « film per intellettuali ». Il pubblico, e penso agli spettatori popolari, probabilmente ci si ritrova a fatica.

L'esperienza mi ha dimostrato che spettatori, assolutamente non assimilabili agli intellettuali di professione, sono capaci di stabilire un contatto con un certo tipo di cinema. Anche i contadini, gli operai sono degli intellettuali... Un contadino, che aveva visto *I muri*, mi ha scritto dicendomi che, dal film, aveva imparato a capire il suo ambiente. Ci ritrovava la stessa situazione che stava vivendo. Di recente, in Algeria, ho avuto un'esperienza strana. Proiettarono, tra i dubbi degli organizzatori della rassegna alla quale ero stato invitato, *I muri.* All'uscita, proprio sul portone, fui fermato da un operaio. Disse che non aveva capito tutto. Gran parte della sua attenzione era andata alle didascalie. Ma aveva una domanda da rivolgermi. Mi chiese se avevo girato il film pensando al Terzo mondo, per ammonirlo sui pericoli del burocratismo. No, preparando *I muri,* non avevo mai pensato al Terzo mondo. L'operaio algerino e i contadini ungheresi avevano capito i problemi da me affrontati mentre, e accenno a un'altra esperienza curiosa, mi capitò di parlare del mio film con un professore canadese e di accorgermi che la problematica, esposta in *I muri,* gli risultava non dico estranea ma del tutto indecifrabile. Non si tratta, quindi, di « intellettuali » o no ma di un interesse o meno per l'oggetto della discussione.
Non credo che avrei ottenuto maggiore ascolto da parte di certi spettatori insistendo sui risvolti narrativi. Al fondo del film c'è un dilemma quasi da giallo. Uno può domandarsi: Ambrus ha rivelato, oppure no, i difetti dell'impianto al cliente straniero per compromettere Fernenczi? Un'accusa grave, una ragione di suspense Se non ho sfruttato tale possibilità è perché non mi interessavano i fatti. Ma tendevo a soffermarmi sui comportamenti, le intenzioni, le paure, le inibizioni che muovono i personaggi. L'asse drammatico del film è basato sulla non-azione. Questa caratteristica si sarebbe attenuata se, in primo piano, avessi messo una storia a effetto. La carica drammatica del film deriva dai problemi inquetanti che esso pone piuttosto che da avvenimenti avvincenti.
Il cinema, del resto, è un'arte ancora tanto giovane che può risultare più pericoloso attenersi strettamente alle convenzioni che

sono venute formandosi finora che discostarsi da esse. La rinuncia a rappresentare la vita intellettuale sarebbe un impoverimento. Credo che il mondo del pensiero non sia divisibile, con una linea netta, da quello dei sentimenti. Un'esperienza intellettuale è spesso anche sentimentale. In letteratura, vanno attenuandosi le differenze fra i vari generi e, perfino, fra l'espressione artistica e la scientifica: basti pensare alla grande popolarità dei documentari, delle memorie storiche, dei saggi. Penso che non si debba rinunciare a un film intellettuale, sul tipo di *I muri* o *Occhi bendati*, solo perché basato essenzialmente sui dialoghi. In film come i miei i dialoghi possono avere il valore dell'azione. Ritengo che la passione, che ho messo nello scriverli, possa venire colta dagli spettatori interessati ai problemi intellettuali posti in discussione.

Rispetto ai problemi e alle tensioni presenti in una società, in una società socialista per essere esatti, il cineasta deve porsi mediatore o come interprete?

Rispondo con un paradosso. Secondo me, in un Paese socialista, un regista — ma direi chiunque vive nella comunità — deve essere dalla parte dello Stato e, contemporaneamente, contro lo Stato. In *I muri*, un personaggio dice che, all'interno del partito unico, deve essere lasciato uno spazio all'opposizione. Senza di ciò, non è possibile una democrazia socialista. Non che, come sostenevo proprio in *I muri*, tale questione sia stata ancora risolta. Ma io ho potuto dirigere il film anche se esso è spiaciuto a coloro che vorrebbero cancellare ogni critica e amano soltanto il patetico consenso alle conquiste del socialismo. Qualcuno, per esempio, considerò controrivoluzionario *Uomini difficili*, e voleva proibirlo. L'arte socialista non ha da smussare gli angoli, dando risposte consolatorie e benedette dall'alto a tutti i problemi. Il cinema ungherese è socialista in modo nuovo. Si basa sull'unità dialettica della responsabilità e della critica. Il fatto che abbiamo realizzato film come *I muri*, *Occhi bendati* e gli altri dei miei colleghi dimostra che, da noi, importanti forze sociali approvano la concezione realista dell'arte socialista e, con essa, un modo di pensare dialettico, una politica realista.

L'atteggiamento politico precede l'opera o va formandosi, verificandosi, nel farsi di quest'ultima?

È necessario, in un artista, il possesso di un atteggiamento politico. L'opera dipende, in gran parte, dalla sorte. Come si diceva prima, io faccio film pieni di dialoghi. Posso confessare d'essere incapace di farne di diverso tipo. A ognuno il suo compito. I film di Jancsó sono, senza dubbio, molto diversi dai miei. Ma identico è, in me e in lui, l'atteggiamento politico.

I suoi film sono estremamente razionali. Vi predomina, e lo dico semplificando parecchio le cose, la mente. Il cuore e i nervi,

dei quali altri recenti film ungheresi dànno quasi la radiografia, vi paiono assenti. È esatto?

Dicono che ciò che diversifica l'uomo dagli animali è il cervello.

L'inizio di Occhi bendati *propone un « caso da discutere » che sarà ripreso e approfondito nel resto del film. Questo. Un soldato, condannato a morte, riceve la visita di un cappellano militare. E, pur non essendo credente, accetta di portare con sé sul patibolo la reliquia di un gesuita morto in odore di santità. Un improvviso bombardamento, che produce distruzioni e morti, sottrae il condannato al plotone d'esecuzione: il soldato è sparito, forse è fuggito. Un avvenimento sorprendente ma possibile o un miracolo? Il sacerdote pensa che la religione non abbia bisogno di miracoli ed esige per sé, nell'esame del fatto, il diritto al dubbio. Il film descrive, con estremo rispetto, i diversi comportamenti di fronte all'episodio. I soldati, minacciati dai bombardamenti, si affidano in modo superstizioso al miracolo. Gli ufficiali di Horthy sfruttano, per mantenere una supina obbedienza, tale atteggiamento. Un anziano prete, ufficiale anche lui, preferisce non contraddirli. Una suora crede, con fede pura, nell'episodio portentoso. Il giovane sacerdote viene chiuso, per insurbodinazione, in una clinica di malattie nervose dove lo trarrà, dopo avergli parlato, un vescovo. Il vescovo considera legittimo l'atteggiamento assunto dal cappellano militare. Riconosce la forza creativa, e non vanificante, del dubbio.*
Lo spunto iniziale di Occhi bendati, *cioè la santità di István Kaszap, non ha molta importanza per precisare la questione da lei posta nel film che, ancora una volta, consiste nell'allargare lo spazio concesso all'uomo, nell'allontanare i muri dell'alienazione che lo opprimono (secondo quanto è stato precisato da ultimo dal magistero ecclesiastico, la confidenza dovuta ai santi, se assolutizzata, può allontanare il credente da Dio; alienarlo, per così dire). Il problema riguarda sia il cattolico che il marxista, ossia colui che crede nella necessità di un cambiamento dell'individuo e del mondo, del risarcimento agli altri (alla classe proletaria, ai poveri): la verità, per essere tale, ha bisogno del suggello del miracolo; oppure: il partito-guida deve imporre, sempre e in ogni caso, l'approvazione supina delle sue direttive anche se esse, di fatto, si rivelano errate e improduttive? Ma, intanto, mi dica: chi era István Kaszap?*

Era un giovane gesuita che morì, per un male incurabile, agli inizi degli anni trenta. Alcune alte personalità della Chiesa credettero che la figura di István Kaszap meritasse la canonizzazione, dato che egli aveva sopportato con grande pazienza le sofferenze e il dolore fisico. Quando scoppiò la guerra, parve particolarmente utile e attuale disporre del mito di « un santo che aveva sofferto », dal momento che anche le masse dovevano soffrire. Fu pubblicato un giornale (negli anni di maggiore venerazione

per Kaszap raggiunse una tiratura di cinquecento, seicentomila copie). La sua biografia ebbe ben quindici edizioni. Vendevano le reliquie e le fotografie del santo. Il popolino aveva bisogno di una qualche speranza, soprattutto in quel tempo di guerra, una guerra che, poi, sarebbe stata perduta. Le azioni miracolose di Kaszap, che venivano meticolosamente raccontate nei giornali di allora, oggi ci appaiono semplicemente ridicole. Erano fatti come questi: « Ho perso il mio portamonete, ho pregato Kaszap e l'ho ritrovato... »; « Ho fatto domanda per avere il passaporto. Kaszap mi ha aiutato, e l'ho ottenuto »; « Un uomo mi ha fatto delle proposte oscene, mi perseguitava, ho pregato Kaszap e quell'uomo ha rinunciato ai suoi bassi disegni»; ecc. Ma lo sfondo ideologico del culto rivelava un disegno ben meditato. Si portava avanti la seguente tesi: « L'Ungheria, durante la guerra, sarà protetta dal santo István Kaszap ». Finora, la Chiesa cattolica non ha canonizzato István Kaszap. Ma è significativo che la Chiesa soddisfi la « sete dei santi » che proviene dalle masse, durante una guerra, soprattutto in una situazione grave e senza vie di uscita; soddisfi questa « domanda di santi » riconoscendo un altro santo, ponendo termine a un processo di canonizzazione che magari durava da secoli, come avvenne nel 1942 quando fu riconosciuta santa Margherita di Árpád...

Se si dovesse giudicare il marxismo dall'uso che si fece, durante la « grande guerra patriottica », della figura taumaturgica di Stalin (vedi La caduta di Berlino*), quando si richiamarono in servizio personaggi della storia e della leggenda russe, tra le benedizioni del patriarca di Mosca...*

L'azione del film fa riferimento a un solo « miracolo » di István Kaszap avvenuto in tempo di guerra. I protagonisti di *Occhi bendati*, il cappellano e il soldato Balog, sono, senza dubbio, due fondamentali modelli di comportamento umano... Nel personaggio di Balog, sono presenti dei valori di umanità anche se, tutto sommato. egli non fa che vegetare, si muove a un unico livello di esistenza, senza alcun presupposto ideologico. Nonostante tutto, il suo comportamento, se visto in una prospettiva storica, acquista un significato positivo: Balog diserta da un esercito nazista. È chiaro che Balog è mosso unicamente dalla necessità di difendere i suoi bisogni primari. La sua carenza ideologica si precisa meglio allorché viene in contatto con i russi. Anche allora reagisce solamente quando si tratta di ritornare a casa. Ma, per il solo fatto di vivere la sorte di milioni di persone che come lui sono sfruttate, la spinta primaria dell'egoismo umano gli offre un punto di orientamento. Nel caso del prete, ossia di un intellettuale che viene a trovarsi in una situazione relativamente eccezionale, si perviene a risultati diversi. Se la spinta primaria dell'egoismo umano spinge il povero soldato nella giusta direzione, dato che abbandonerà una guerra fascista, la stessa

spinta, ugualmente egoista, spingerà il prete, l'intellettuale, a una reazione paradossale, inaspettata: lo « comprometterà » con la guerra. Esiste, dunque, una differenza evidente fra colui che è « in basso » e colui che è « più in alto » o, meglio, fra il modo di reagire di uno della massa e di uno che è responsabile per gli altri. Il prete, in fin dei conti, cade in una depressione nervosa perché un umile soldato, con la sua semplicità, ha avuto vittoria su di lui; lo ha, cioè, costretto a porsi di fronte alle questioni di fondo della vita. Con i suoi limiti, senza rendersene conto, Balog ha provocato tutto ciò. Il suo comportamento, la sua semplicità testarda esercitano un effetto sul prete, lo spingono a proporsi alcuni interrogativi fondamentali. Tra essi, quello che appare più evidente è il seguente: se è prete della religione dell'amore, che cosa ha da spartire con quella guerra? Prima dell'incontro con il soldato, la sua crisi non poteva esplodere perché, fino a quel momento, il cappellano cercava di armonizzare cose tra loro incompatibili.
L'incontro fra i due rompe l'apparente armonia. Il prete si scontra con degli interrogativi ai quali non sa trovare risposta. Il prete non conoscerà più crisi del genere, se sarà cinico. E, allo stesso tempo, non avrà altre crisi se si comporterà da sciocco, cioè se smetterà di porsi certi interrogativi. Questo conflitto si precisa nel dialogo con il medico, al quale egli espone il suo dilemma di fondo: non può e non vuole cercare una risposta fuori dalla fede. Il medico, di contro, sostiene che se uno vuole restare umanamente onesto, seguire i criteri di una morale umana, si troverà necessariamente al punto opposto della fede e della concezione deocentrica, la quale ha un suo proprio sistema di valori. La religione proclama: «La fede ti dà la salvezza » e, da tale punto di vista, risulta del tutto indifferente se sia o meno avvenuto il « miracolo ». Il prete anziano, sempre nel film, sostiene che colui che è pervenuto alla fede ha raggiunto il valore massimo da un punto di vista religioso ed è la medesima cosa credere in un « miracolo » effettivo o in un fatto ritenuto tale. Considero la religione e la ragione due cose incompatibili. Per me, la « religione razionale » e gli sforzi che si sono fatti per darle vita sono dei controsensi. Appare evidente che numerosi risultati della scienza moderna possono essere recepiti, e senza difficoltà, dalla religione. Ma, davanti agli interrogativi fondamentali della vita, ci si trova irrimediabilmente in una « impasse » se si vuole restare all'interno della religione.

Ho l'impressione che, prima di incontrare Balog (la morte è sempre un momento che pone interrogativi), il cappellano soffrisse di un difetto di cultura (aveva accolto acriticamente la cultura laica che ammette la guerra e riconosce, come fatale, una politica di potenza) e in lui, che badava alla lettera più che allo spirito, fosse carente una profonda religione. L'incontro con l'umile Balog spinge il giovane prete a cercare un chiarimento, a inoltrarsi nel

deserto, a distinguere fra ciò che è giusto (quel tornare a casa) da ciò che non lo è (uccidere gli altri per la difesa di interessi di una classe che non è la propria). Impara a riconoscere, se non ancora a difendersene, certi modelli e comportamenti storici che possono, sì, usare la buona fede popolare ma, come precisa il vescovo, non costituiscono l'essenza del fenomeno religioso. Il cristiano privo di dubbi è, per me, figura difficile da accettare, quasi un espediente polemico. Ho il sospetto che il suo film, mentre parla di un cattolico, intenda in realtà riferirsi ad altri.

È il fatto della fede cieca che mi colpisce. È importante distinguere la fede religiosa dalla fede umana: la fede che guarda agli obiettivi umani, alle aspirazioni dell'uomo. E verrà solo danno a un movimento sociale che, fra i suoi seguaci, incoraggia una sorta di fede simile, e sia pure in misura minima, a una di origine religiosa. Sappiamo, tuttavia, bene che tale pericolo è presente, e può di nuovo riproporsi, in movimenti di natura sociale. Anche in essi, una fede irrazionale, una fede priva di dubbi, una fede non costretta di continuo a porsi delle domande, risulta fuori posto, stonata.
La Chiesa cattolica ha, di recente, cancellato dal suo culto quei santi sul cui conto non esistevano « prove sufficienti ». Tuttavia, per me, potevano lasciarli tranquillamente al loro posto poiché la logica della fede cieca rende superflua ogni prova. Un movimento che pretenda di cambiare la società deve, in ogni momento, sapere confrontarsi con i fenomeni in corso e, durante tali confronti, certe considerazioni di ordine extraumano, vale a dire irrazionale, non potranno che sbarrare la strada alla ricerca, alla revisione critica permanente. Un atteggiamento fondamentalmente umano è l'idea marxista di «dubitare di tutto». I fedeli di qualsiasi religione non possono dubitare, dato che è un peccato non solo negare l'esistenza di Dio, ma anche dubitarne. Quindi, secondo la Chiesa, quello che è la virtù umana fondamentale, appunto il dubbio, è una colpa. La tentazione di evitare i confronti è, tuttavia, sempre presente in noi come l'altra di prendere in considerazione quei fenomeni difficilmente giudicabili e difficilmente decifrabili. Penso che questa considerazione dia attualità sociale al problema. Fenomeni come il culto di Mao e cose simili — soprattutto durante gli anni del grande processo di autocritica iniziato dal ventesimo Congresso del partito comunista — possono provocare lo stupore e la costernazione della gente, proprio perché la richiesta di una fede cieca si presenta o potrebbe presentarsi di nuovo. Non c'è bisogno di ricordare che la fede irrazionale, che è perdita di controllo, può condurre alla vigliaccheria, alla pigrizia del non pensare, alla ricerca del proprio comodo. Questo tipo di fede deve essere eliminata da ogni aspetto della nostra vita, sia che si compia una scelta religiosa e sia che si compia una scelta non religiosa.

Occhi bendati *riflette con rigore un dibattito a suo tempo avviato nel mondo cattolico. Ma, direi, offre anche spunti di discussione, sul dogmatismo e l'autonomia del ricercatore per esempio, presenti fra i marxisti. Insomma, sia pure sotto forma di metafora, lei ha voluto criticare lo stalinismo, un'esperienza che, nell'Ungheria d'oggi, viene ricordata con parecchia severità?*

Il mio film può contenere una critica allo stalinismo. Differenti tipi di società producono, a volte, le medesime situazioni. I processi costruiti sono stati inventati diversi secoli fa. Ma sono stati usati anche dopo. Gli spettatori, vedendo il film, faranno questo o quel riferimento a seconda delle loro esperienze. Ma, di proposito, non ho pensato allo stalinismo. Certi comportamenti, nel corso della storia, tendono a riaffacciarsi. L'importante è come li si affronta. Il prete del film, che ha un'anima schietta, guarda in modo semplice e onesto una questione, un fatto che altri interpretano con risposte preparate.

Occhi bendati *sembra sostenere la necessità del dubbio, non un dubbio sistematico bensì un dubbio creativo di nuove possibilità.*

Per il sacerdote del film, come del resto per ognuno, il dubbio è tormentoso. Rompe un equilibrio e costringe ad affrontare una crisi. Ma questa crisi significa sanità. Nel prete, che non si sottrae al conflitto drammatico propostogli dall'esperienza, è presente un grande umanesimo, un sentimento enorme di giustizia che non si piegano al calcolo o all'interesse presenti, invece, in altri ecclesiastici del film. Non si tratta, tuttavia, di scetticismo e, neppure, del dubbio per il dubbio. Il dualismo, il chiedersi se accettare o negare una cosa prima di compiere le proprie scelte, arricchisce il comportamento umano. Sono contento di avere capito l'atteggiamento del prete che, senza diventare scettico, senza negare la possibilità del miracolo, si libera di atteggiamenti rigidi che, in vero, non aumenterebbero la sua fede religiosa.

DA « LILIOMFI » AD « AMORE »

conversazione con Károly Makk

Con Zoltán Fábri, Károly Makk vanta, fra i registi ungheresi, la più lunga attività di servizio. Lavora, negli studi di Budapest, dal primissimo dopoguerra. Il suo nome si ritrova nella lista dei collaboratori di **Valahol Európában.** Dopo Géza Radványi seguì, come assistente, l'abile Zoltán Várkonyi. Al modo dei suoi primi maestri, sembrava destinato a rimestare, con buona fortuna, nei generi più vari. Come capita a volte a coloro che non fanno professione di rivoluzionari, toccò, invece, proprio a lui, e in anni non sempre facili, portare avanti una sua piccola « guerra privata » ai dettami correnti: con il film dell'esordio, **Liliomfi**, e, più tardi, con **Szerelmem** (t. l. **Amore**, '70), che rappresenta il felice recupero di una narrativa di sentimenti e di memorie.

Liliomfi appare nel 1954, poco dopo la morte di Stalin. E, a suo modo, annuncia un dissenso che, nei dibattiti al circolo Petöfi e all'Associazione degli scrittori, andrà assumendo un preciso profilo politico. In un cinema, dove predominano personaggi in pose enfatiche, compaiono le piacevoli divertenti figurine di una fanciulla sognante, di un tutore perfido, e buffo, di un ragazzo « romantico » che vengono, con i loro abiti e le loro moine ottocenteschi, da un copione scritto, nel 1848, da Ede Szigligeti. Il film, « con maliziosi ammiccamenti ed estrose invenzioni narrative » (Bruno De Marchi), costituisce, in una certa misura, un atto di anticonformismo anche se, in seguito, Makk non seppe sempre sottrarsi al suo ruolo di disponibile e preparato « professionista ».

Lo si poteva considerare un artigiano addetto alle buone confezioni di sicura vendita finché non apparve **Amore**. Il film (a suo tempo presentato in Italia sul piccolo schermo televisivo) dice parecchie cose, e con notevole nitore, del dramma vissuto dagli intellettuali magiari negli anni cinquanta e lo dice all'interno di una profonda e sofferta tensione lirica. Quella bella riuscita, purtroppo, non si è ripetuta in **Macskajáték** (t. l. **Gioco di gatti**, '74) che, pure insiste sui tasti della memoria. Di Károly Makk, diamo l'intervista apparsa

nel n. 2 del 1971 di « Hungarofilm bulletin », fascicolo dedicat, per intero, al film **Amore.**

Dopo una carriera dignitosa, ma non eccezionale, lei ha diretto un film molto bello: Amore. *Ci parli del suo incontro con la narrativa di Tibor Déry, dalla quale ha preso le mosse il film.*

La sceneggiatura di *Amore* si basa su due racconti di Tibor Déry: *Due donne* e *Amore.* Erano già sette o otto anni che avevo in mente l'idea di portare sullo schermo questi due lavori di Déry. Quando sono andato a trovarlo per parlargli del mio progetto, Déry mi ha riso in faccia e mi ha detto: « Non ci sono due racconti così diversi l'uno dall'altro. Appartengono a due mondi che non possono convivere ». Passò qualche mese e Déry mi telefonò dicendomi: « Ci ho ripensato. Avevi ragione. Vienimi a trovare ». Sono andato da lui ed egli mi ha presentato la sceneggiatura bella e pronta. A dir la verità, quella non era la sceneggiatura, ma una delle sceneggiature. Era solo una prima versione del film. Successivamente ce ne sono state delle altre. Ma nell'estate scorsa era finalmente pronta quella che noi consideravamo la stesura definitiva. Tuttavia, durante le riprese, anche quest'ultimo copione ha dovuto subire delle modifiche, soprattutto perché ho voluto inserire dei particolari, presenti nelle versioni precedenti che, a prima vista, avevo giudicato monotoni e di scarsa tensione drammatica. Non bisogna dimenticare che quasi mezzo film si svolge in una stanza e che — ed è questo che conta di più — la vecchia trascorre quasi tutto il tempo seduta sul letto. Il film racconta le vicende di due donne, una giovane (Mari Törőcsik) e sua suocera (Lili Darvas). Il senso della vita per loro consiste nel riempire e superare il vuoto lasciato dall'assenza di un uomo (Iván Darvas), che è rispettivamente il figlio dell'una e il marito dell'altra. Il fatto che un'attrice così geniale come Lili Darvas abbia accettato di interpretare il ruolo della vecchia, mi ha commosso. Una presenza di rilievo come la sua ha, infatti, contribuito molto ad accrescere il significato del mio film. D'altra parte anche la Darvas era molto emozionata a causa della difficoltà della parte. Si è impegnata con un ardore sorprendente, facendo valere tutti i lati, infinitamente vari e ricchi di sfumature, della sua personalità e della sua immensa esperienza di vita. Il modo con cui ha affrontato il suo ruolo è stato una costante fonte di ispirazione non solo per me, ma per tutti i membri dell'« équipe » del film.

Al di là di certi accorgimenti tecnici e drammatici abbastanza inconsueti, il suo soggetto contiene certi riferimenti a idee che, oggi, sono molto sentite. Vuol dire qualcosa in proposito?

Le due donne del film non appartengono solo a due generazioni, ma anche a due mondi diversi. I rapporti tra la vecchia, cresciuta in un mondo ormai scomparso, e sua nuora, che appartiene al nostro tempo, si riducono a una sorta di rituale, a un vero e proprio culto, il cui oggetto è rappresentato dall'uomo che è assente. La loro esistenza è caratterizzata esclusivamente dalle conversazioni che hanno per argomento quest'uomo e dalle rievocazioni di ricordi che si riferiscono a lui. Si sta con il fiato mozzato, se si segue l'evoluzione psicologica della donna giovane, snervata dalle continue menzogne che deve inventare per rendere meno cruda e più sopportabile una realtà non più sostenibile. E poi, c'è il personaggio della vecchia, ora ingenuo, ora furbo, che in certi momenti fa addirittura sospettare di non essere per niente la vittima delle pietose menzogne di sua nuora. È un personaggio, questo, che talvolta sa essere molto crudele nei confronti di chi, proprio con quelle bugie, di fatto l'aiuta a vivere meglio che non qualsiasi altra medicina.
Il rapporto tra le due donne dà come risultato una relazione umana ricchissima di sfumature, ma è anche una relazione che si svolge in un ambito chiuso, in un'atmosfera tesa, senza via d'uscita, soffocante. Nel realizzare questo film c'era anche una difficoltà supplementare che mi stimolava molto: infatti il film non possiede alcuna « story », che si evolva in senso drammatico, né alcun tipo di azione che indulga verso i contenuti e le componenti proprie del puro spettacolo. Nelle ultime scene del film, quando l'uomo finalmente torna a casa dalla prigione, c'era il pericolo dell'« happy end » o la possibilità di cadere nel melodrammatico. Tuttavia, in assoluta indipendenza nei confronti della « story », i rapporti tra le due donne, messe in questo ambito chiuso, e tutte quelle cose che le uniscono all'assente, a quell'uomo, a misura del quale esse modellano e levigano il loro personaggio, richiedono una profonda conoscenza della psicologia umana e non possono essere rappresentati che per mezzo di una recitazione variamente articolata e che si muova su piani diversi. Il film non esce fuori dai suoi limiti di fondo che in rari momenti come quelli che si riferiscono ai frammenti dei ricordi, alle accennate, quasi sognate, allusioni a un passato lontano. D'altra parte, tali immagini che possono suscitare l'idea del vago e dell'indefinito non servono a completare la vicenda del film, ma unicamente ad aggiungere al chiuso ambito, in cui si svolge l'azione, una superficie supplementare che si estende nello spazio e nel tempo. Servono, soprattutto, a far capire che queste immagini sono veramente un'aggiunta...

Amore *possiede delle affinità con qualche suo film precedente?*

L'universo limitato nel quale si articola il chiuso ambiente di *Amore* ci ricorda, in qualche modo, il mondo descritto in *La casa ai piedi della roccia.* Può darsi che *Amore* rappresentasse un com-

pito ancora più difficile per me, dal momento che la struttura del film era bloccata non solo nello spazio, ma anche dal punto di vista dell'azione drammatica.
In *La casa ai piedi della roccia* il finale tragico è presente fin dalle prime immagini e determina il resto. In *Amore*, la situazione di partenza non promette alcun tipo di evoluzione; essa risulta, per questo, ancora più «antidrammatica» e, quindi, ancora più difficile da portare sullo schermo. Le parole, gli atteggiamenti conducono a un taglio drammatico molto ristretto e limitato. Il meccanismo della « story » non progredisce. Le parole e gli atteggiamenti non hanno altro significato che quello espresso nella situazione contingente e la loro funzione consiste nel provocare solo delle associazioni di idee. Da questo punto di vista, dunque, *Amore* ha rappresentato per me un compito molto più difficile che non la realizzazione de *La casa ai piedi della roccia.*

Da qualche anno lei dirige meno film di una volta. Che cosa pensa della sua carriera di regista?

Non sono un esteta ma un regista che fa dei film. Non è compito mio suggerire dei giudizi sulla mia carriera o disegnarne un grafico. D'altra parte, tutto ciò non mi interessa un gran che. Sta agli scienziati determinare l'angolo di allunaggio dell'« Apollo 14 » o studiare il modo di farlo ritornare sulla terra. Io non penso molto ai problemi di questo genere e non credo molto a quelli che dicono che la propria carriera è tracciata con precisione, segue certe direttive. Quello che mi preoccupa, in primo luogo, è di sapere quale è il genere di cinema che mi conviene di più fare e per quali ragioni, intrinseche o estrinseche che siano. In questo periodo, dirigo meno film, perché mi sento abbastanza stanco. Non si tratta di una fatica fisica; ho cominciato molto giovane questa mia carriera di saltatore di ostacoli e ho già più di una dozzina di film sulle spalle. Sono già passati sedici anni da quando sono diventato regista. Durante questi sedici anni mi è capitato, più di una volta, di non poter portare sullo schermo temi che giudicavo importanti.
Per quanto riguarda le altre cose, quelle cioè che ho potuto realizzare, talvolta attribuivo loro un'importanza maggiore quando erano in fase di progettazione che non dopo, a lavoro terminato. Ripensandoci ora, a distanza di anni, molte volte ho potuto constatare che certi soggetti dei miei film, anche se sono stati trattati in maniera ineccepibile dal punto di vista professionale, in questo momento non hanno per me quell'importanza che avevano quando li ho girati. Avevo ventinove anni quando ho cominciato a dirigere dei film. Ne ho messi insieme una dozzina e ora ho quarantacinque anni. È molto. Del resto è tipicamente ungherese la mania di domandare: « Che cosa succede? » a chi non tocca più un tetto produttivo annuale. (Chiaramente mi riferisco a co-

loro dai quali ci si aspetta qualcosa e a coloro che, essi stessi, sperano di realizzare qualcosa).

Mi permetta di farle una domanda che potrà anche sembrarle delicata. È presente, nella sua narrativa, una linea conduttrice, che sembra avere inizio con Liliomfi. *Sono in molti a pensare che lei ha trascurato delle eccellenti possibilità, allontanandosi da questa linea conduttrice. Io stesso ho sentito dire: « Se Makk lo volesse veramente, potrebbe essere, per il cinema ungherese, quello che è Germi per il cinema italiano o Forman per quello cecoslovacco ». Non ha l'impressione di essersi lasciato sfuggire delle occasioni importanti?*

Chi raccoglie quella sfida lanciata dalla vita che lo porta a dedicarsi all'arte, ha intenzione di realizzare delle cose che siano importanti, essenziali e universalmente riconosciute. Da noi, è ormai possibile rappresentare dei grandi e tragici conflitti adoperando i toni dell'enfasi o richiamandosi a quelli della solidarietà umana. È invece quasi impossibile ottenere lo stesso scopo usando le armi del sorriso e dell'umorismo. Di fatto quando si tratta di questioni realmente essenziali, lo « humor » dà molto più fastidio che non la serietà. Nella storia della letteratura e del pensiero ungheresi, il tono tragico e quello enfatico hanno le loro radici in una tradizione plurisecolare, mentre i toni dell'ironia occupano uno spazio molto ristretto. Per questo capita da noi che certi film, al massimo mediocri e fortemente criticabili dal punto di vista professionale, vengano ufficialmente osannati e consacrati per il solo fatto di avere come soggetto un argomento serio — o supposto tale — (oggi si aspira sinceramente e profondamente a parlare di cose serie). Di conseguenza, non si può impedire che si pensi che sia una cosa sconveniente trattare degli argomenti seri usando un tono faceto. Per me, Germi non è meno valido di tanti altri registi italiani, o mondiali, ma ho paura che egli non occupi le prime posizioni nella classifica data dal clima snob e da « intellettuale aristocratico », che regna presso i nostri critici e i nostri cineasti. Qui, da noi, si tende sempre più a pensare che l'arte cinematografica debba occuparsi degli argomenti più rilevanti, trattandoli in maniera sentimentale o enfatica. La concezione di « cinema attivo » è diventata di uso corrente. Tutto questo per me è un non-senso. Il film non produce alcuna azione. L'operatore mette la bobina nella macchina e proietta il film. Allo spettatore non rimane altro che applaudire o fischiare...
Liliomfi è una cosa del tutto particolare, perché è un film che ho realizzato quand'ero molto giovane. Per raccontare una storia del genere bisogna avere meno di trenta anni. E bisogna essere senza scrupoli... nel senso che ci si deve vietare paragoni tra se stessi e gli altri. A dire il vero, non sarebbe male fare ricorso a tutti gli aspetti mai messi in luce e mai usati della propria individualità come non sarebbe male fare una commedia con dei

buoni attori, per poi andare in un cinema dove il pubblico ride, piange o ansima assistendo alla proiezione del film. Noi commettiamo spesso l'errore di sostenere che attribuiamo un'alta importanza alle reazioni del pubblico. Ma sono molto rari i critici che si preoccupano di sapere in che modo un film è stato realizzato dal punto di vista professionale. Il ritmo, l'atmosfera non contano molto per loro: l'unica cosa che li preoccupa è l'analisi pedante di quello che si chiama contenuto del film. Per quanto riguarda il pubblico, ne parliamo spesso, ma, in realtà, non ci preoccupiamo molto di lui.

Quando lei gira un film, in quale misura si preoccupa delle possisibili reazioni del pubblico?

Il pubblico mi appassiona. Ma « il pubblico », in quanto tale, non esiste. Ogni film, specie se valido, ha un suo pubblico. È molto raro vedere il pubblico comportarsi allo stesso modo e vederlo affluire in massa alle biglietterie dei cinema. Per creare un successo », basta, a volte, che la pubblicità dica: « Vedrete sullo schermo uno strip-tease che vi costerà dieci volte di più che non al "Moulin-Rouge" ». In altri casi, un film eccellente viene considerato un fallimento unicamente per il fatto che ha richiamato al cinema solamente una dozzina di spettatori; sì, ma queste dodici « brave persone » rappresentano la parte più intelligente di un paese; bisogna quindi moltiplicare il loro numero e la capacità della scatola cranica di queste persone per raggiungere così delle presenze con delle cifre astronomiche... Parlando di questi due aspetti estremi della questione, ci stiamo dimenticando del pubblico reale, che, si intende, è sempre diverso da film a film. Le seicentomila e le settecentomila persone che vanno a vedere un film di Jancsó sono, infatti, diverse dai due milioni di spettatori che accorrono per un film leggero. A Roma, un film di Bergman o di Antonioni non richiama lo stesso genere di pubblico, né lo stesso numero di persone, di un western di Sergio Leone, anch'esso ineccepibile dal punto di vista professionale. Tuttavia sia l'uno che l'altro genere di film hanno egualmente il « loro » pubblico e, se si vuole, il « loro » successo. Soltanto non bisogna confondere i due generi, ma riconoscere, per quanto è possibile, le leggi e l'impegno e le qualità professionali che sono alla base e che distinguono ciascuno di essi.

Va bene. Passiamo a un'altra domanda: il cinema ungherese di questi ultimi venti anni possiede un suo carattere specifico e palese e, in caso affermativo, quale definizione darebbe di esso?

Esiste un carattere specifico del cinema ungherese. In primo luogo il cinema ungherese è un cinema realizzato in un regime di democrazia popolare e, questo, gli conferisce dei vantaggi immensi e qualche inconveniente. Per parlare di questi ultimi, quelli che hanno caratterizzato, in qualche modo, i primi dieci anni del pe-

riodo a cui ha fatto riferimento, nel cinema di Stato del tempo del culto della personalità veniva rappresentata, al posto della realtà, una sua copia immaginaria, conforme ai desideri di chi era al potere. Le stesse cose accadevano per il cinema cecoslovacco, polacco o bulgaro.

E per quanto riguarda il carattere nazionale del cinema ungherese?

Sì, il cinema ungherese possiede anche un suo carattere nazionale, ma, per me, questa questione non è delle più importanti. Guardando la storia del cinema ungherese, si scopre una linea di tendenza che parte da *Un ettaro di terra* e che porterebbe a credere che il cinema ungherese si riduca tutto all'ambito dei problemi della vita contadina. Quei film avevano una giustificazione, più o meno valida, dal momento che eravamo un paese semifeudale e agricolo. Ma il film con un contenuto intellettuale e di ambiente diverso, come *Cantata* ed altri, sono anch'essi ben inseriti nella realtà, e rappresentativi del mondo ungherese. Non credo che esista una «nouvelle vague » ungherese. Da molti anni, il nostro cinema è quello che è. Ha degli alti e bassi. Ma è un cinema vivo, in pieno fermento. I registi talvolta centrano il bersaglio, altre volte lo mancano. Ai festival la palma del successo va, di solito, a quei film che rappresentano qualcosa di insolito; tra gli innumerevoli film che si svolgono in un ambiente rarefatto, dove predominano gli « smoking », le piscine e le automobili di lusso, qualche volta si può anche premiare chi rappresenta la miseria, la fame, la povertà.
Tuttavia, per me, sarebbe puerile giudicare l'insieme di una produzione nazionale, basandosi unicamente sul criterio del successo ottenuto ai vari festival e parlare di un « età d'oro » per qualche premio assegnatoci nel corso di alcune manifestazioni internazionali. Certamente non è senza orgoglio che io conservo il diploma d'onore che mi è stato dato a San Francisco per *La casa ai piedi della roccia*, ma non per questo mi sento sazio e soddisfatto per sempre. Secondo me, il cinema ceco di qualche anno fa era molto più agile, vivo e interessante del nostro. Tuttavia, sono tre o quattro anni che noi otteniamo ai festival più premi di loro. La spiegazione di questo fatto è molto semplice. Per sette o otto anni di seguito, la Cecoslovacchia ha ottenuto tutti i premi possibili e immaginabili. I distributori e i critici si sono quindi messi alla ricerca di cose nuove e così, dopo la Cecoslovacchia, hanno scoperto la nostra cinematografia. Non bisogna, di conseguenza, accendere i fuochi d'artificio, come non ci si dovrà disperare quando, tra due o tre anni, ci metteranno da parte e andranno alla ricerca della cinematografia di un altro paese. Secondo me, quello che veramente stabilisce e determina il volto di una cinematografia nazionale non è il numero dei premi ottenuti ai vari festival, ma il rapporto esistente tra il popolo e il suo cinema.

La questione è di sapere se la gente ritrova la sua vita sullo schermo e se i film riescono a comunicare al popolo realmente qualcosa. Da questo punto di vista, credo che il cinema ungherese sia sulla buona strada e goda un'ottima salute, poiché i suoi registi fanno degli sforzi immensi per essere presenti agli incontri con il loro pubblico, anche se questi possono riuscire o essere un fallimento. Tuttavia l'essenziale — e da questo punto di vista il cinema ungherese riveste un'importanza internazionale — è che il cinema ungherese contemporaneo stabilisca un rapporto profondo con l'Ungheria di oggi, così come aveva fatto, per esempio, molti anni fa, il neorealismo nei confronti della realtà italiana. Per adesso, il numero dei film di un certo rilievo è da noi molto superiore rispetto a otto o dieci anni fa. Il cinema ungherese è migliorato, perché è migliorata la società ungherese. Tutti e due seguono il loro cammino, e bisogna continuare sulla buona strada presa.

LAVORO SEMPRE SUI MIEI RICORDI

conversazione con István Szabó

Si è tentati di applicare a István Szabó una definizione che, a prima vista, molto gli si adatta: « un romantico a Budapest ». Non bisogna, è ovvio, fermarsi al primo suono dei due vocaboli che, dopo il '45, e per quanto riguarda le cose del cinema, della letteratura, si sono venuti caricando di un significato negativo dato che, nell'anteguerra, servirono a contrabbandare parecchia narrativa rosa (Körmendi, Zilahy). Si ha da risalire più indietro, alle fonti stesse del romanticismo che, in Ungheria, si accompagnò al riscatto (o presunto tale) nazionale, al lavoro sul campo politico. Il cinema di Szabó cresce, sì, all'interno dei sentimenti, dei ricordi. Ma è anche esposto a una ben individuata cronaca politica, a « circostanze» del tutto precisabili. Il regista fu tra i primi, durante l'avvio della gestione di Kádár, a occuparsi di « storie private »; a giocare, con bella riuscita espressiva, la carta del recupero del soggettivismo. Ma, nel suo lavoro, il soggetto non può mai dirsi idealistico (piuttosto materialistico, e proprio per questo la definizione di romantico abbisogna di una correzione o, meglio, d'essere depurata dalle scorie di una mentalità accademica); nel senso che esso va riportato più che a una difficilmente definibile « pena del vivere» a precisi accadimenti storici, a ben individuabili responsabilità.
Szabó lavora su conflitti psicologici che, all'origine, hanno una motivazione storica: il '56 (e, prima ancora, la guerra). Si pensi al peso che assumono, per i protagonisti dei suoi primi tre film, i fatti di quell'anno. E, seppure non li evochino quasi mai, essi tentano di stabilire un equilibrio fra inconscio e ideologia, le motivazioni interne e l'adesione a un tipo di società che, di fatto, ha lacerato una parte della loro personalità. Ché un dramma individuale non è, quasi mai, solamente storico o solamente personale: è l'uno e l'altro insieme. E, fra i due piani, corrono continue correlazioni come mostrano i personaggi di tutti i film di Szabo.
Siamo, quindi, davanti a un romantico che ha letto Marx e Freud oltre che Petöfi. E, da questo curiso impasto, deriva la nettezza dell'immagine ultima di Szabó che, pure,

come i romantici, guarda alle zone del non espresso, alle frange della storia. Il comporre un film diventa, per lui, un presentarsi al proprio meglio, e totalmente, e non un occultarsi o un esibirsi. E, dai coetanei e dagli altri, egli prende le cose che lo rendono migliore, in grado, cioè, di intendere ciò che, dall'ideologia e dall'inconscio, trapassa nei comportamenti quotidiani, e di impegnarsi a far sì che regrediscano sempre più il negativo della storia e la parte oscura dell'inconscio.

È rarissimo, almeno nel cinema occidentale, che un regista affronti due volte il medesimo tema. In Álom a házról (Il sogno di una casa, *1971*), *un cortometraggio, e in* Tüzoltó ucta 25 (Via dei pompieri, 25), *un lungometraggio del '73, lei torna a lavorare sul medesimo argomento parlandoci degli abitanti della casa della sua infanzia. Si è comportato, si potrebbe dire, con la libertà dello scrittore che, prima, saggia le possibilità di una intuizione in un racconto breve e, in seguito, la riprende e la approfondisce in un romanzo. Quale spiegazione dare a questa sua necessità di ritornare, per usare un riferimento da narrativa poliziesca, sulla « strada del delitto »?*

Nei miei film, parlo della gente che conosco. Nel cortometraggio, poiché disponevo di una decina di minuti, mostrai come avevano vissuto e lottato gli abitanti di una casa di Budapest dove trascorsi gli anni della mia infanzia. Ma essi non erano guardati da vicino. Venivano osservati i loro comportamenti esterni. Il vecchio medico, la portinaia e le altre figure di *Il sogno di una casa* sono scrutati, in *Via dei pompieri, 25*, dall'interno.

A prima vista, Il sogno di una casa *sembra un omaggio alla vecchia Budapest. Il cortometraggio inizia con un lunghissimo carrello. Il grandangolare, un obiettivo che consente suggestive deformazioni prospettiche, scopre monumenti e ambienti da città abitata dai fantasmi. La macchina da presa, a un certo punto, si ferma davanti a una casa. Ci vengono restituite alcune vicende di coloro che vi abitarono: giornate qualunque, giornate di gioia o di dolore.* Via dei pompieri, 25 *coglie invece, con una partecipazione trepida e affettuosa, i sogni degli abitanti della casa. È importante, nel cinema ungherese, ma non in esso soltanto, questo « viaggio » nel mondo delle memorie alla scoperta di quanto esse hanno di angoscioso e, contempraneamente, di vitale. L'immagine della casa, uno spazio chiuso che protegge e insieme rinchiude (e molti personaggi dei suoi film pensano di abbandonarlo o par-*

lano di coloro che lo hanno lasciato, andandosene addirittura allo estero), può aiutare a delimitare il suo mondo poetico. E, forse, la casa è anche una metafora dell'Ungheria. Considera corretta o no questa mia interpretazione?

Lavoro sempre sui miei ricordi e sui ricordi della gente che incontro: a un pranzo, in un negozio, per strada o in qualunque altro posto. A lungo, ho parlato solamente dei miei coetanei. Mi era facile comprenderli e raccontare di loro. Ma mi accorsi che essi non capivano i loro genitori, la generazione che aveva vissuto, per intero, l'esperienza della guerra. In *Via dei pompieri, 25,* ho voluto dire che non si può fare a meno del passato, della storia passata. Abbiamo riversato nel passato le nostre decisioni, le nostre scelte, che adesso vengono a visitarci nei sogni, nella attività dell'inconscio.
I nostri genitori, un tempo, furono giovani. Vivevano situazioni difficili: i disagi della guerra, i combattimenti, le deportazioni dei tedeschi e dei loro alleati ungheresi. Non potevano fermarsi. Dovevano andare avanti. Anche resistere, allora, era importante. Le decisioni di quegli anni e mesi e giorni incidono sui comportamenti di oggi. E noi dobbiamo sforzarci di capire i ricordi e le decisioni del tempo di guerra che tornano con i sogni. La fornaia che si vede nel film ha, oggi, un unico desiderio. Che non accada niente. Viene scossa da ogni mutamento, da ogni cosa insolita. Perché reagisce così? Perché ha vissuto un'esperienza traumatica e l'ha vissuta prendendo decisioni di coraggio. Quella donna, dall'apparenza così indifesa, ha salvato dalla prigionia trenta persone, nascondendole per tre mesi. Pensava, a conclusione di tanti affanni, di poter dimenticare tutto. Ma non è avvenuto così. E la sua pressione si è alzata. È costretta a prendere delle medicine, arriva a casa in ritardo e non si sa dove sia stata, dimentica le cose. Non può scrollarsi dalle spalle il passato. Bisogna aiutare la gente a vivere con i suoi ricordi. Per contribuire a questo, per capire dall'interno la generazione alla quale appartengono i miei genitori, ho girato *Via dei pompieri, 25.*

I sogni dei personaggi sono scanditi da un maglio che sbatte su un muro e lo manda in frantumi. Si può attribuire all'immagine un significato simbolico?

No. È soltanto un particolare realistico. Abbiamo girato il film in una casa che veniva abbattuta.

Al principio di Via dei pompieri, 25, *le memorie si addensano, tutte insieme, davanti a noi. Solo in un secondo momento, riusciamo a individuare un filo, a districarlo dagli altri, a seguirlo e, infine, a recuperare una vicenda individuale. Lo stile, da lei impiegato nel film, restituisce bene l'affollarsi e lo sciogliersi dei ricordi. Un lungo piano-seguenza, dovrebbe durare quattro o cinque minuti, rappresenta questo premere del passato, questo pre-*

sentarsi di personaggi che dicono una battuta e, quindi, si allontanano...

Le memorie fluiscono nell'inconscio. All'inizio sono confuse. Man mano si precisano. E, alla fine, acquistano contorni nettissimi. Sono persone ancora vive oppure morte, chi al fronte e chi in Australia. Sono persone nate in anni, periodi diversi. Un ricordo è del '30 e uno del '43. Ma, nella dimensione della memoria, il tempo si scioglie. Le vicende e le esperienze entrano in relazione fra loro. Si fanno, tutte, attuali.

Il suo film colpisce, oltre che per l'efficacia con cui viene fornito un correlativo del sogno, per la simpatia e l'affetto rivolti a personaggi che, come lei ha spiegato, appartengono a generazioni diverse della sua.

Mio padre era medico. Ricordo che si rivolgeva con sollecitudine ai malati. Forse, la tolleranza che ho mi viene da lui. Non si può, del resto, pretendere di allargare il cerchio umano restando ostili agli altri. La storia è tanto più ricca quanto maggiore è la comprensione. È importante che un artista capisca. Si potrebbe definire l'artista il profeta della verità. La sua funzione nella società consiste in questo sforzo di partecipazione e di chiarificazione dei comportamenti e delle decisioni che vi sono alla base.

Accetta, per il suo lavoro, la definizione di « cinema d'autore »?

È abbastanza mistificatorio parlare del cosiddetto cinema d'autore. Per lo spettatore, è del tutto indifferente sapere chi ha scritto il soggetto del film o chi ha vissuto quel tipo di esperienze che sono state portate sullo schermo. Alla fine resta sempre la stessa questione: o il film è valido o non lo è. Tutti i film di Fábri sono film d'autore, perché egli è un vero autore. Molti altri registi sono invece un po' come dei direttori d'orchestra. Ma, con questo, non voglio assolutamente dire che essi non siano padroni del loro mestiere e che, quindi, non possano fare dei buoni film. L'autore di ogni film, in ultima analisi, è l'artista, il quale dà all'opera l'impronta della propria individualità, della sua visione del mondo, del suo gusto. Greta Garbo risulta, per esempio, l'autrice dei suoi film: accanto a lei non c'erano che delle comparse. E' solo una questione casuale il fatto che io abbia scritto il soggetto di alcuni miei film, e questo non vuole certo significare che debba percorrere sempre lo stesso itinerario o che sia legato in eterno al medesimo metodo di lavoro. So benissimo di non essere capace di scrivere il soggetto di una commedia. E, tuttavia, ciò non vuol dire che, prima o poi, non realizzi una commedia.

Pensa mai alla « risposta » del pubblico quando prepara le sue « storie », così personali, così apparentemente « letterarie »?

Chiedere per quale tipo di pubblico io realizzi i miei film rappresenta, per me, un falso problema, un problema che presuppone che ci sia una contrapposizione fra opere destinate al grosso pubblico e opere riservate a una « élite ». Se questo fosse un problema reale, allora dove dovremmo collocare Chaplin? Penso che questa questione abbia la stessa falsa matrice del problema del cosiddetto « cinema d'autore ». Da quando nel cinema sono andate affermandosi personalità artistiche spiccate e indipendenti, come Fellini, Room, Bergman, Antonioni, Wajda, Buñuel, ecc., anch'esso, allo stesso modo della letteratura e della musica, chiede un maggiore sforzo da parte degli spettatori. Le opere di questi grandi registi, dal momento che portano l'impronta della loro prorompente individualità, non possono essere adeguatamente recepite che attraverso uno sforzo intellettuale e una maggiore capacità di comprensione. Certi spettatori preparati riescono a comprendere queste opere, il cui linguaggio espressivo, più soggettivo e personale, presuppone una cultura cinematografica abbastanza solida e profonda. Di fatto, ogni stile personale si forma mediante lo studio dei grandi registi del passato: Truffaut ha avuto, per maestri, Vigo, Hitchcock, ecc.; al loro modo di fare cinema egli ha plasmato il suo mondo ideale e si è creato un proprio stile. In altre parole, è indispensabile che lo spettatore sia a conoscenza dell'universo ideale e artistico del regista. Lo stesso Bartók non può essere gustato fino in fondo che da coloro che sanno apprezzare Bach e Mozart. Allo stesso modo, per capire pienamente Room, bisogna conoscere Ejzenštejn, Dovženko, ecc. È possibile che queste mie riflessioni non eliminino del tutto le contraddizioni che esistono su questo problema. Vorrei poter girare un film che piacesse al grosso pubblico. Tuttavia, in primo luogo, bisogna essere più esigenti proprio nei confronti di noi stessi e, anche se va incontro all'incomprensione di certi strati del pubblico, il regista non deve mai sforzarsi di assicurarsi la stima del pubblico. Un regista deve, però, tentare di inserire nel suo film dei punti di riferimento che permettano agli spettatori di riconoscersi.

In alcuni momenti di Via dei pompieri, 25, *ho notato una certa, garbata, sottolineatura ironica dei comportamenti dei personaggi. Ho l'impressione che l'ironia fosse assente nei suoi precedenti film*: Álmodozások kora (L'età delle illusioni, *'64*) *è immerso in una dolente malinconia*; Apa (Il padre, *'66*) *è una commossa e commovente analisi del legame padre-figlio;* Szerelmesfilm *('70) è un dolcissimo, straziante* Film d'amore. *È d'accordo sulla presenza dell'ironia in alcuni brani di* Via dei pompieri, 25 ?

Se c'è davvero, considero la cosa come una conquista. L'ironia aiuta a comprendere e a rappresentare i personaggi. Se, durante le riprese di un film, qualcuno piange, allora scarto la scena. La rifaccio. L'ironia difende da un pericolo: dal commuoversi

su se stessi. Quando girai *L'età delle illusioni*, io e l'attore András Bálint pensavamo di stare prendendo in giro molti dei nostri conoscenti. Mentre preparavamo le scene, almeno certe scene, ridevamo degli atteggiamenti, delle battute, proprie dei nostri coetanei in anni abbastanza vicini, che stavamo per ripetere davanti alla macchina da presa. Ma, quando il film venne proiettato, nessuno rise o si accorse delle nostre intenzioni. Ci eravamo sforzati di essere ironici, senza riuscirci. L'ironia, come diceva Tonio Kröger, è una conquista. Ci aiuta a crescere.

Girerebbe nuovamente L'età delle illusioni *e, nel caso, lo rifarebbe allo stesso modo?*

Non potrei rifarlo allo stesso modo. Mi piacerebbe, adesso, vedere come sono finiti quei giovani, dove hanno approdato quelle amicizie. Sono cambiate tante cose da allora. In me e fuori di me. Basta pensare, e non è l'aspetto più significativo, al trasformarsi delle nostre predilezioni cinematografiche. Quando frequentavo la scuola di cinema, la «nouvelle vague» mi sembrava il punto terminale di ogni ricerca. Ci credevo per pigrizia, per ignoranza. Scoprii, dopo, che c'era già stata: Vigo, Flaherty, Dziga Vertov.

Faccia, adesso, una graduatoria dei registi preferiti: ungheresi e no.

Una cosa è l'affetto e un'altra il giudizio da dare. Zoltán Huszárik, l'autore di *Szindbáb* (*Sindbad, il marinaio*, presentato a Venezia nel '72), è un vero amico e lo stimo molto anche sul piano professionale. Di Károly Makk mi piace soprattutto *Szerelem (Amore)*. Apprezzo molto Kovács che, con estremo rigore, ci espone i suoi ragionamenti. Jancsó ha cercato e trovato qualcosa, come nessuno, prima di lui, era riuscito. E gli stranieri? Venero una sorta di trinità: Bergman, Buñuel e Fellini. Sono scrittori-registi, uomini che ci hanno condotti nel mezzo di un mondo che ci aiutato a vivere e ha risposto a certi nostri problemi, di persone prima che di cineasti. E, con loro, Ejzenštejn e mister Chaplin e il caro, vecchio John Ford. Buñuel ha vissuto da giovanotto. In seguito, è morto. È rinato una quindicina d'anni dopo. E, adesso, sta vivendo la sua « nouvelle vague ». Grazie a Dio, anche Buñuel, e con lui Fellini e Bergman, ogni tanto ha sbagliato. E allora, pensando a questo, ritorna in me la speranza di mettere insieme, prima o dopo, qualcosa di buono.

TESTI

SZERELMEM, ELEKTRA

Elettra, amore mio

I dialoghi del film di Miklós Jancsó

Sceneggiatura: László Gyurkó e Gyula Hernádi (da un dramma di Gyurkó)

Regia: Miklós Jancsó

Fotografia a colori: János Kende

Musica: Tamás Cseh

Parole: Géza Bereményi e Gyula Hernádi

Coreografie: Károly Szigeti

Personaggi e interpreti

Elettra: Mari Törőcsik

Egisto: József Madaras

Oreste: György Cserhalmi

I portaordini: Mária Bajcsay e Lajos Balázsovits

Crisoteme, la sorella di Elettra: Gabi Jobba

Prodotto dallo Studio Hunnia

Distribuzione: Hungarofilm

Elettra: Sono io che parlo, Elettra. E' la verità e la legge che parlano. Siano maledetti i tiranni e benedetti quelli che combattono la tirannia. Sia benedetto chi muore per colpa di un tiranno.

Crisoteme: Dimentica, Elettra. La vita corre. Tu diventi vecchia. Elettra, sono quindici anni che nostro padre è morto.

Elettra: Sono quindici anni che nostro padre è stato assassinato.

Crisoteme: Dimenticalo.

Elettra: Invano si sono sparse le sue ceneri, il suo corpo è qui nella terra, nelle piante, negli uomini.

Crisoteme: Bel ramo di rosmarino, nato lassù sui monti, dove non può fiorire e sogna il trapianto. Bisogna strapparlo e piantarlo altrove, bisogna strapparlo e piantarlo altrove. Nel mio giardino fiorito, le mie api mi hanno dato un po' di miele un po' di cera che diventa gialla; e la cera che diventa gialla dà un po' di fumo e questo poco fumo sale fino al cielo infinito.

Elettra: Sono io che governo il sole nel cielo. Sono io che sto attenta perché gli uomini non camminino a quattro zampe. Sono io che faccio nascere tutti i fanciulli innocenti. Sono io, Elettra, che non dimentica.

Fin quando ci sarà un solo uomo che non dimentica, nessuno può dimenticare.

Egisto: Elettra?

Stratega: Eccola là.

Egisto: Sta parlando?

Stratega: Come ogni anno.

Egisto: E il pugnale?

Stratega: Non l'ha ancora domandato.

Elettra: Fin quando ci sarà un solo uomo che non dimentica, nessuno può dimenticare. Non ho inteso il grido di mio padre quando l'hanno assassinato. Ma da allora in poi non dormo più di notte, perché non voglio dormire. Di giorno non trovo requie, perché non la voglio trovare. Voi avete potuto bruciare i suoi occhi, ma non il suo sguardo. Avete potuto mettere la sua gola sul ceppo, ma non le sue grida. Se dimentichiamo che hanno assassinato Agamennone, ogni cosa sarà possibile. Sarà possibile che domani il sole non sorga più; o che l'uomo si trasformi in un grande insetto nero; o che milioni di persone siano bruciati come dei ciocchi di legno. Se il delitto non è seguito dalla punizione, non c'è più legge, il mondo non è più il mondo e l'uomo non è più un uomo. Io non posso ucciderti, lo so. Ma neanche tu puoi uccidermi. Tu non hai potere su di me. Perché Elettra anche se torturata è sempre Elettra. Elettra morta è sempre Elettra. Tu non hai potere su di me, perché io sono la verità.

Egisto: Tu sei pazza, tu non sei la verità.

Elettra: Ogni anno, in questo giorno, io prendo in mano il pugnale, anche se so che non posso ucciderti. Aspetto e non dimentico. In me vivono tutti gli uomini che tu hai consegnato al boia.

Stratega: Ah, mia cara, un re non è come una suora di carità, chi fa questo mestiere non può essere delicato.

Egisto: Un re deve sapere che per mantenere l'ordine nel suo stato bisogna lastricare le strade con le teste mozzate e intonacare le mura con i sospiri. A me non piace versare del sangue, Elettra, ma se questo è il prezzo dell'ordine, io sono pronto a pagarlo.

Elettra: E' facile pagare con il sangue degli altri.

Stratega: Da quando Egisto è sul trono, tutti sono soddisfatti. E che tutti siano soddisfatti è il massimo che un re possa ottenere.

Elettra: Anche i porci sono soddisfatti nel pantano.

Egisto: Esattamente.

Elettra: Sono nata per turbare la pace degli altri.

Stratega: Soltanto che la gente non ama questo, Elettra. La gente preferisce rotolarsi pacificamente nel pantano, facendo grugniti di soddisfazione.

Elettra: Fin quando ci sarò io, non potranno essere soddisfatti.

Egisto: Farò in modo che tu non ci sia.

Elettra: Uccidimi dunque, o re, e sarà il mio cadavere che turberà la vostra tranquillità.

Stratega: Ucciderti?

Egisto: Si uccide un pastore che parla troppo.

Stratega: O il fabbro che si lamenta.

Egisto: Bisogna uccidere per far paura alla gente. Il popolo è contento se sa esattamente di che cosa deve avere paura.

Elettra: Io non ho paura di voi. Io non dimentico. Aspetto e non dimentico. Aspetto che venga Oreste e si vendichi dei vostri delitti.

Stratega: Solo che Oreste non verrà.

Egisto: Tu sai bene che io tengo molto alla mia incolumità. Chi è che minaccia di più la mia vita? Oreste, il figlio di Agamennone. Ebbene credimi, io conosco ogni suo passo.

Stratega: Non rispondi, gli credi dunque. Ebbene sappi anche che la vita del tuo caro fratello è occupata da queste cose: primo: le donne; secondo: il gioco dei dadi; il terzo: le corse dei cavalli; quarto: il vino.

Egisto: Stai ancora zitta, perché credi a quello che diciamo.

Elettra: Sto zitta, perché non credo a una parola di quello che dite.

Egisto: Abbandona la speranza. Oreste è contento, è felice. Non pensa a ritornare.

Stratega: Ebbene, hai mai visto un uomo che vuole cambiare la sua vita pacifica volontariamente, per un pericolo mortale?

Elettra: Alle volte guardo nello specchio per vedere un uomo siffatto.

Egisto: Elettra, tu non sei normale.

Elettra: Io sono la figlia d'Agamennone, Oreste è il figlio d'Agamennone. E' lo stesso padre che ci ha generati per lo stesso dovere. Guardate: Oreste non somiglia a Elettra, Oreste è Elettra, e Elettra è Oreste.

Quarta guardia: Oreste è morto.

La folla: (grida).

Stratega: Lo vedi Elettra, è là steso.

Elettra: Non è Oreste.

Stratega: Veramente?

Elettra: Lo sai bene che non è Oreste.

Stratega: Io lo so, ma tutti lo dicono.

Egisto: Abbiamo convinto la gente.

Elettra: Tutto il mondo è stato contaminato dalla menzogna come dalla peste. Voi vivete come se non sapeste che la terra sulla quale ballate è il corpo del vostro re; che l'acqua che bevete è il sangue dei vostri fratelli innocenti massacrati.

Crisoteme (cantando): Lassù nel cielo azzurro una nuvola nera, si vede sbruffare un piccolo agnello bianco. Il sole e la luna sono tra le sue corna d'argento, esso porta sulla fronte la stella del firmamento. Quando è l'aurora, quando è l'aurora, non voglio alzarmi, lavare prima dell'aurora dei panni macchiati di sangue. Immergerli nelle mie lacrime, sciacquarli nei miei gridi. Immergerli nelle mie lacrime, sciacquarli nei miei gridi.

Bambini (cantando): Amica mia schiudi le imposte, le imposte che nascon-

dono il tuo castello, il tuo castello. Crivelliamo, crivelliamo il martedì, amiamoci il giovedì, beviamo il lunedì. Passa, passa ramo verde, passa piccola foglia verde. Portale d'oro, tu sei grande e aperto, passateci attraverso dunque.

Crisoteme: Fin quando uno è giovane, crede di poter vivere come vuole. Col tempo si diventa più saggi e si impara che bisogna vivere come si può. Tu sai come la giornata comincia, quanto ti risvegli con il riso del tuo bambino? E come sei felice quando, la sera, tuo marito ti guarda e tutti e due desiderate fare la stessa cosa? Credi che non provo dolore per il fatto che Egisto si sia impadronito del trono? Tuttavia, Elettra, lasciamo riposare i morti e lasciamo vivere i vivi. Bisogna dimenticare, non vendicarsi.

Elettra: Se il delitto non è seguito dalla punizione, non c'è più legge. E se non c'è più legge, il mondo non è più il mondo e l'uomo non è più un uomo.

Crisoteme: Tu parli a tuo agio. Sei la regina. Ma conosci Egisto e sai che lui non scherza.

Elettra: Egisto può disporre del mio corpo. E' lui il re. Ma Elettra, anche se torturata, resterà sempre Elettra e Elettra morta sarà lo stesso Elettra.

Banditore: Sono passati quindici anni. Era il tempo che Agamennone che era re...

Vittima: Agamennone era un cattivo re, stupido e debole. Un re che dà la libertà al suo popolo è colpevole, perché l'uomo semplice non sa cosa farsene. Maledetto sia Agamennone.

Banditore: Il popolo soffriva sotto il regno di Agamennone. E anche sua moglie soffriva, la bella Clitennestra. Il suo corpo non è più con noi da quindici anni, ma la sua anima, anche in questo giorno, è in mezzo a noi. L'odioso Agamennone aveva tre figli. La primogenita, Elettra, è pazza, lo sanno tutti. Crisoteme vive felice e pacifica in un regno felice e pacifico. Il loro fratello, Oreste, è scomparso dal castello quindici anni fa. Da allora nessuno l'ha più visto.

Elettra: Poco fa avete detto che era morto. Adesso dite che è scomparso.

Egisto: Poco fa abbiamo detto che era morto.

Stratega: Adesso diciamo che è scomparso.

Egisto: A noi si crede sempre, Elettra.

Banditore: Sono passati quindici anni, nello stesso giorno, alla stessa ora. Da allora festeggiamo questo giorno. Ecco il re Agamennone.
La buona regina, non potendo più vedere soffrire il suo popolo, domanda l'aiuto del fratello di Agamenonne, il saggio e giusto Egisto, per salvare il regno di un re troppo debole.
Sono passati quindici anni, nello stesso giorno, alla stessa ora. Il sovrano malvagio ha ricevuto la punizione che si è meritata e da allora il popolo è felice.

Egisto: E' giorno di festa oggi, Elettra.

Stratega: Perché non vieni a fare festa con noi?

Egisto: Oggi tutti sono felici, Elettra.

Stratega: Perché tu non sei felice?

Egisto: Dopo quindici anni, tu passi sotto silenzio questo giorno.

Stratega: Ma oggi comparirai anche tu davanti al re per dirgli la verità, come fanno tutti questi sudditi.

Elettra: Io mi domando che cosa mi farete se per una volta, dicessi la verità.

Egisto: Tu sai bene che, da quando sono salito al trono, in questo giorno, alla festa della giustizia, ognuno può dire quello che pensa senza essere punito.

Stratega: E tu conosci una sola persona alla quale sia stato torto un capello per ciò che aveva detto in questo giorno di festa?

Elettra: E tu conosci una sola persona che abbia detto la verità in questo giorno di festa?

Stratega: Stai attenta, Elettra.

Egisto: Stai attenta.

Elettra: Che davanti a te le acque straripino, che dietro di te il terreno s'impantani, che il tuo cavallo sotto di te barcolli e ti calpesti nella folla. Che l'acqua del tuo bagno diventi sangue, che dai tuoi vestiti sgorghi il fuoco, che il tuo pane bianco diventi sasso, che mai Dio ti benedica. Siate maledetti.

Voi mentite la mattina e la sera, il giorno e la notte e per tutto l'anno. Voi avete assassinato Agamennone e, adesso, non lo lasciate riposare nella sua tomba. Insultate ogni anno la sua memoria. Da quindici anni, ogni anno.

Siano maledetti coloro che rendono omaggio al tiranno il giorno della morte di Agamennone.

Egisto: Tu non continuerai a vivere, Elettra.

Crisoteme: Abbi pietà di lei, mio re.

Egisto: Io sono un re non una suora di carità.

Crisoteme: Tutti i sudditi ti adorano come un Dio, il paese è ai tuoi piedi, tu non hai nulla da temere.

Egisto: Anche se fossi solo nel regno, avrei paura. Paura di me stesso.

Stratega: La paura, amico mio, è il dovere dei re. Perché i sudditi abbiano paura del loro re, il re a sua volta deve temere i suoi sudditi.

Crisoteme: Abbi pietà di Elettra. Tutti sanno che è pazza.

Stratega: Nega ciò che si afferma e afferma ciò che si nega.

Egisto: E' la negazione di tutte le affermazioni, e l'affermazione di ogni negazione.

Stratega: Ha fatto nascere in questo mondo il malcontento, il malcontento che distrugge il mondo.

Egisto: Elettra è il malcontento. Il malcontento distrugge il mondo.

Stratega: Se noi lo tolleriamo.

Banditore: Ascoltate il comando irrevocabile del grande re Egisto. Che siano spezzate le ossa, che sia bruciato il corpo, che siano infilate delle spine sotto le unghie, che sia scorticato vivo colui che con un solo dito

osi toccare quell'uomo che, nella festa della libertà, parlerà dei suoi affari e di quelli pubblici.

Parlate quindi liberamente.

Primo apologista: Il raccolto non è stato mai ricco come quest'anno.

Coro: Grazie a te, mio re.

Secondo apologista: Le mie donne mi hanno dato tre figli quest'anno.

Primo apologista: Lo zucchero non è mai stato così dolce, e il sale così salato.

Coro: Grazie a te, mio re.

Secondo apologista: L'argento ha raddoppiato il suo valore.

Coro: Grazie a te, mio re.

Primo apologista: Quest'anno non ho fatto che dei bei sogni.

Coro: Grazie a te, mio re.

Secondo apologista: Io non altro desiderio che di amarti, ancora di più, mio re.

Coro: Grazie a te, mio re.

Primo apologista: Io non ho mai mangiato tanta carne.

Coro: Grazie a te, mio re.

Secondo apologista: Io non ho mai bevuto tanto vino.

Coro: Grazie a te, mio re.

Primo apologista: La gioia più grande è quella di servirti.

Coro: Grazie a te, mio re.

Secondo apologista: Il tuo splendore non illumina solo noi, ma il mondo intero.

Primo apologista: Tu sei mio padre, al posto di mio padre.

Coro: Grazie a te, mio re.

Quarta guardia: Che Dio vi dia la tranquillità, che Dio vi dia la felicità. Non abbiate mai malattie né preoccupazioni, che illuminato sia il vostro letto. Che possiate svegliarvi con i baci, che possiate amare quando vi coricate, che siate al riparo da ogni disgrazia, che il vostro cuore sia come un fiore.

Elettra: Potrei ucciderti, Egisto, ma non lo faccio. Perché un altro verrebbe al tuo posto, un altro tiranno, un altro assassino. Non sei tu che bisogna uccidere, ma il sistema che tu hai costruito. Oreste verrà. Egli sgomenterà il tuo ricordo. Io accetto la mia sorte. Tu non puoi umiliarmi. Io posso aspettare.

Stratega: A me.

Egisto: Venite, dunque. Che razza di gente siete? Quando imparerete che nessuno straniero deve entrare nel mio regno? Non posso fidarmi di nessuno? Neanche di voi?

Scudiero di Oreste: Addossarsi un muro e non morire, un solo uomo sapeva farlo senza fatica. E dei guerrieri dispersi vanno a rendergli ommaggio, vedi è tutto solo nella pianura...

Oreste: Salve, o re.

Egisto: Perquisitelo.

Stratega: Spero che non ti formalizzerai per questo, straniero.

Oreste: Farei la stessa cosa al posto vostro.

Egisto: Tu mi piaci, giovanotto.

Oreste: Grazie, re Egisto. Vi porto un messaggio.

Stratega: Tu ci piaci, ma perché tu ci piaccia veramente, questo dipende dalle notizie che hai.

Oreste: Non sono così stupido da recarvi cattive notizie.

Secondo scudiero di Oreste: Sembra, secondo la chiave dei sogni, che arrechi danno portare una cattiva notizia a un re.

Oreste: Oreste è morto.

Egisto: Come dici?

Oreste: Avete capito bene. Oreste è morto. Sono io che gli ho chiuso gli occhi, sono io che ho acceso la legna sotto il suo cadavere.

Egisto: L'hanno ucciso?

Oreste: Perché avrebbero dovuto ucciderlo?

Secondo scudiero: Non ha fatto del male a nessuno.

Oreste: Era il miglior amico del mondo.

Secondo scudiero: Il miglior amico.

Oreste: Mentre esalava l'ultimo respiro nelle mie braccia, mi ha detto: « Va' a trovare il re Egisto e digli che non deve più avere paura di me ».

Egisto: Perché credeva che io avessi paura di lui?

Oreste: Lo ignoro, ma lo ripeteva spesso.

Secondo scudiero di Oreste: Tuttavia, egli non si occupava di politica. Non aveva altri interessi che il vino, le donne e il gioco.

Quarta guardia: Ascoltate, o gente. Oreste è morto. Oreste è morto.

Egisto: Grazie. Puoi chiedermi un favore.

Oreste: Mi piacerebbe vivere nella vostra reggia.

Secondo scudiero di Oreste: Oreste ci diceva sempre: « Andate a vedere il grande re Egisto ».

Oreste: Oreste mi ha detto che c'erano da voi le fanciulle più belle e io sono sempre innamorato.

Secondo scudiero di Oreste: Non ci può fare niente. E' più forte di lui.

Stratega: Gli innamorati sono volubili.

Egisto: L'amore è cambiamento. E il cambiamento è dannoso.

Stratega: Felice colui che, alzandosi la mattina, sa esattamente come si svolgerà la sua giornata.

Egisto: E' per questo che tutti sono felici da noi.

Oreste: Siete un re saggio.

Egisto: Lo so. Oreste è morto.

Oreste: Sei tu Elettra?

Elettra: Sei tu che hai portato la notizia della morte di Oreste?

Oreste: Sono io. Che strano... questi occhi... non me li ricordo. Com'è giovane.

Elettra: Vai via.

Banditore: Tu ridi.

Egisto: Nessuno ha il diritto di trasgredire la legge, Elettra.

Stratega: Tu hai ucciso un uomo.

Egisto: Chi ha ucciso, deve pagare secondo la legge.

Stratega: Era un giovane gentile.

Egisto: Grazie d'averlo ucciso.

Stratega: Sei diventata un'assassina.

Quarta guardia: Ascoltate il giudizio del saggio e onnipotente re Egisto: Elettra ha le mani sporche di sangue. Ha commesso un crimine che ha portato la morte. Deve pagare. Merita la morte.

Egisto: Devi riconoscere che ti sei sbagliata su tutto. Devi ammettere che siamo noi che abbiamo ragione.

Stratega: In questo caso, potremmo farti grazia. E se tu ammetti queste cose, va' a dirle al popolo. Di' che ti sei sbagliata, di' che siamo noi che abbiamo ragione.

Primo scudiero di Oreste: Le pietre mi interroghino, le piante si inginocchino. E la roccia del mio viaggio, ah, l'hanno spezzata coloro che sono arrivati da me implorando. Davanti alla luna, davanti al sole, dei cavalli di fuoco. Vado a prendere in prestito la loro criniera per proteggermi. L'aurora bersagliata di rondini si alza quando io aspetto la libertà....

Egisto: Ascoltatemi, miei sudditi. Elettra ha ucciso un uomo. Per salvarsi dalla morte, ella ha accettato di dire la verità, di dirvi che si è sbagliata.

Banditore: Ascoltate Elettra.

Elettra: Sono stata zitta per quindici anni. Oggi, parlerò. Voi dite che non sono come voi. Avete ragione. Se voi siete uomini, io voglio essere una pietra, il vento, l'acqua. Se voi siete felici, io voglio soffrire. Voi credete che valga la pena mentire per tutta una vita, piuttosto che dire una sola volta la verità. Voi preferite marcire nel fango, tremare giorno e notte piuttosto che guardare in faccia la morte. Avete baciato i piedi dell'assassino. A che vi è servito ciò? Avete mentito con impudenza, per qual buon fine? Vi siete comprati la felicità e avete ricevuto in cambio la paura. A che vi è servito tutto questo? Avete sperato la pace e vivete nel terrore. E' valso la pena? Ditemi, tutto questo è valso la pena?

Egisto: Vedete com'è ostinata. Non merita di essere graziata. Mio benamato popolo, devo condannare a morte Elettra, ma credetemi, mi dispiace. Devo condannare a morte la figlia del mio amato fratello, ma non posso fare altrimenti. La legge è uguale per tutti, per voi, per me e per Elettra. La legge è la nostra forza, perché essa ci ricorda che siamo colpevoli e che meritiamo la punizione. Noi dobbiamo condannare, sopportare i dolori, perché ci sia la felicità. E qui da noi tutti sono felici.

Elettra: Oreste, sei tu Oreste. Non si può uccidere chi ci salva.

Egisto: Mio popolo benamato, Elettra deve morire. Il mio dolore è così profondo che preferirei fuggire nel deserto a piangere. Ma vedete, vi amo a tal punto da restare con voi con la mia pena, perché sono il vostro re e so che spartire il dolore con voi significherebbe dividere la legge con voi. Sappiamo tutti che Elettra non è sana di mente. Nella mia

intimità prego per lei, ma, vedete, gli stessi dei non l'hanno fatta guarire. Elettra ha preso in mano il pugnale, che ha causato la sua rovina. Preghiamo per lei.

Oreste: Egisto, alzati. E' Oreste che ti chiama.

Elettra: Hai paura, Egisto? Oreste, fratello mio, perdonami. Ho offeso questo popolo, ma non potevo fare altrimenti. Dovevo mantenere sveglia la loro coscienza fin quando non saresti arrivato e ci avresti liberati dal tiranno. L'uomo semplice, oppresso, con il boia alle spalle, non è colpevole. Non è vero, Oreste?

Primo scudiero di Oreste: ... dei cavalli di fuoco. Vado a prendere in prestito la loro criniera per proteggermi. L'aurora bersagliata di rondini si alza quando aspetto la libertà, aprirei il portale più grande, ucciderei il cavallo che tira la carretta degli schiavi. Un amico che viene da qualche parte, uno sconosciuto...

Oreste: Conosci questo pugnale?

Egisto: Lo conosco.

Oreste: E' con questo pugnale che tu hai assassinato Agamennone.

Elettra: Che era cattivo, uno stupido sovrano, perché aveva dato al popolo la libertà. E, non è vero Egisto?, l'uomo semplice non sa che farsene della libertà.

Primo scudiero di Oreste: Noi sapevamo che Oreste sarebbe giunto da noi da lontano; sì, questo è il passo del suo destriero. E dei guerrieri smarriti vanno a rendergli omaggio. Vedi, è solo nella pianura. Tutti aspettano il suo arrivo.

Oreste: Sii contenta Elettra. Hai vinto.

Primo scudiero di Oreste: Ascolta, dunque. E' il suo cavallo che scalpita. Sì, è proprio lui.

Oreste: Hai il potere Elettra. Sei soddisfatta?

Elettra: Se sono soddisfatta? Io voglio il mondo fatto in un altro modo. Hai mai visto com'è bello un bufalo? Finora non avevo mai pensato di guardarne uno. Non sapevo mai che tempo facesse, se era inverno o estate, se splendeva il sole o pioveva. Adesso sono felice. Dategli da mangiare. Date da mangiare ai colombi. Date da mangiare ai colombi. Va', dà da mangiare ai colombi. Può essere che l'accetteranno anche da te.

Crisoteme: Posso abbracciarlo?

Elettra: No. Balla, come hai l'abitudine di fare. Tu non vuoi rallegrarti con noi?

Oreste: No, non così. Non è di un circo che il popolo ha bisogno.

Elettra: Un popolo che è stato oppresso fino a ora vuole essere molto felice e vuole odiare molto intensamente. Vuole vendicarsi.

Primo scudiero di Oreste: Addossarsi un muro e non morire, un solo uomo sapeva farlo senza fatica. E dei guerrieri dispersi vanno a rendergli omaggio, vedi è solo nella pianura. Tutti aspettano il suo arrivo.

Elettra: Il popolo canta le tue lodi, Oreste. E' soddisfatto di te. Non

credo di essere cambiata, perché anch'io sono felice. Non ho dimenticato niente, Oreste.

Primo scudiero di Oreste: Sì, è proprio lui.

Stratega: Non mi fate del male. Ti prego, che la legge decida della mia sorte. C'è una legge.

Oreste: Che la legge decida della tua sorte? Non ce n'è che una per te: devi crepare. Vattene.

Stratega: Non andare via, ho paura.

Oreste: Fermati.

Stratega: Prendi la mia mano. Non voglio vedere il pugnale.

Secondo apologista: Morte al tiranno.

Oreste: Corri pure. Monta a cavallo, ti prenderò egualmente. Non potrai salvarti, Egisto. Non sai che un popolo è legato al suo tiranno solo con la paura? E dal momento in cui perde il potere, anche i suoi fedelissimi lo abbandonano. La storia è terminata, il tiranno è morto.

Elettra: La nostra storia non fa che cominciare. Tu mi ami?

Oreste: Ti amo, Elettra. E tu, mi ami?

Elettra: Ti amo, Oreste. Io muoio, anche tu morrai.

Oreste: Si muore tutti i giorni. Avrai la forza di morire tutti i giorni?

Elettra: Saremo così forti da ricominciare tutti i giorni?

Primo scudiero di Oreste: Addossarsi un muro e non morire, un solo uomo sapeva farlo senza fatica. Noi sapevamo che egli sarebbe giunto da noi da lontano; sì, questo il passo del suo destriero. Sì, è proprio lui.

Elettra: C'era una volta, molto lontano da qui, nell'estremo oriente, un uccello incantato. Era più splendente del sole, più smagliante dell'arcobaleno, più bello di una pietra preziosa. Era nato da un desiderio eterno dell'uomo: suo padre era la libertà, sua madre la felicità. Là dove passava l'uccello di fuoco, le grosse nuvole si aprivano, il sole splendeva, l'arcobaleno costellava l'orizzonte. Quelli che soffrivano si sentivano sollevati, gli oppressi raddrizzavano la schiena, gli esausti riprendevano le forze, i pugni dei poveri si chiudevano. L'uccello volava, volava da oriente verso occidente, e la fede della gente diventava più forte, la loro forza si moltiplicava. Ma veniva la sera. Le ali dell'uccello di fuoco erano stanche, la sua testa cadeva sul petto, le sue piume con i colori dell'arcobaleno sbiadivano. La sua forza veniva meno, perché l'aveva donata alla gente. Quando le prime stelle comparvero nel firmamento e la luna sorse, l'uccello incantato morì. Il fuoco, con cui nutriva gli uomini, l'aveva bruciato. Ma quando i primi raggi di sole diradarono l'oscurità, l'uccello di fuoco riprese vita. E accadde il miracolo: l'uccello sembrò ancora più brillante, più bello e meraviglioso. E la gente l'aspettava sempre di più. Era così all'inizio del tempo. E' così oggi. Sarà così fino alla fine dei giorni. L'uccello di fuoco deve morire tutti i giorni per poter rinascere l'indomani. E, quando non ci sarà più padrone, né ricco industriale, né borghesi e proletari, né ricchi e poveri, né oppressi e oppressori; quando nessuno mangerà più del necessario e nessuno soffrirà la fame o morirà di fame; quando ogni uomo potrà attingere alla

cornucopia; quando tutti potranno sedere attorno al tavolo del diritto, e quando la luce dello spirito brillerà su tutte le finestre, allora, e solamente allora, nascerà sulla terra ciò che è degno dell'uomo: la libertà, la felicità e la pace. Ma anche allora l'uccello di fuoco volerà sulle nostre teste e morirà ogni giorno per rinascere l'indomani, più bello che mai. Sia lodato il tuo nome, o Rivoluzione.

Coro (cantando): Il pavone ha preso il volo sul tetto del prefetto
Molti giovani poveri stanno per essere liberati
Bel pavone dal portamento così fiero, dalle piume divine
Spargi per il mondo la notizia di nuovi domani.
Di domani nuovi, di domani felici, di lotte, di nuovi occhi splendenti sotto il cielo azzurro.
O noi siamo pazzi, e tutti periremo, o la nostra fede vivrà, e noi con lei.
Il pavone ha preso il volo.

BEKÖTÖTT SZEMMEL

Occhi bendati

I dialoghi del film di András Kovács

Sceneggiatura: András Kovács
(da brani del romanzo di Gábor Thurzó)
Regia: András Kovács
Fotografia in b. e n.: Ferenc Szécsényi
Montaggio: Annamária Komlóssy
Musica: József Romváry
Personaggi e interpreti
Il cappellano militare: András Kozák
Balog: József Madaras
Il prete anziano: Sándor Horváth
Il medico: János Koltai
L'arcivescovo: István Avar
Il presidente del tribunale ecclesiastico: Lajos Oze
La suora: Erzsébet Kutvölgyi
Il ferito: Laszló Szabó
Prodotto dallo Studio Budapest
Distribuzione: Hungarofilm

Cerimonia religiosa al campo. Un giovane sacerdote si rivolge ai soldati.

Il giovane sacerdote: Ci hanno mandato, dalle retrovie, cinquanta copie della biografia di István Kaszap. Purtroppo, non possiamo distribuirla a tutti. Chi sente il bisogno di un appoggio spirituale, può ritirare uno di questi libri.

Ufficiale: Se hai finito, vienimi a trovare al comando. Devo andare là per qualche minuto.

Cappellano: Verrò più tardi. Domani ci sarà l'esecuzione del disertore e mi è stato chiesto di portargli i conforti della religione.

Ufficiale: E tu, che dici in queste occasioni?

Cappellano: Non so. E' la prima volta che mi dànno un incarico del genere.

Ufficiale: Ma tu sarai libero anche stasera. Ci si riunirà da me per giocare a carte.

Cappellano: Mandami una pattuglia alle otto. Non mi piace andare in giro da solo di sera.

Ufficiale: D'accordo, ma sbrigati, solo un miracolo può salvarlo.

Nella cella di Balog, il soldato condannato a morte per diserzione.

Secondino: Al muro.

Cappellano: Sia lodato Gesù Cristo.

Balog: Buon giorno.

Cappellano: Siediti vicino a me. Sono venuto a farti compagnia, perché tu non sia solo...

Balog: Non sono mai stato solo.

Cappellano: Sono contento di sapere che Dio è sempre stato con te.

Balog: E' possibile che sia stato con me fino a questo momento.

Cappellano: Capisco la tua amarezza, ma ti ricordo l'esortazione di Gesù Cristo: « Io sono la resurrezione e la vita. Colui che crede in me anche se sarà morto, vivrà ». Oppure l'ammonimento dell'apostolo Paolo: « Tutto ciò che esiste nel mondo, il desiderio del corpo, non provengono dal Signore, ma dal mondo. Non fissiamo il nostro sguardo su ciò che è visibile, ma su ciò che è invisibile ». Questo è esattamente ciò che fece István Kaszap, quando il Signore lo sottopose a prove durissime, proprio come accade a lei ora.

Balog: Anche lui è stato condannato a morte?

Cappellano: Il Signore lo mise alla prova mandandogli una malattia incurabile. E lui non solo sopportava le sofferenze, ma le domandava. E' così che dava prova della sua fede.

Balog: Eh già se, come si dice, aveva un male incurabile, è come se anche lui fosse stato condannato a morte.

Cappellano: Non ha mai sentito parlare di István Kaszap?

Balog: Ma sì. Doveva essere un santo. Anche i giornali parlano di lui. Ma non sapevo che fosse tanto malato.

Cappellano: Ha consacrato la sua vita al Signore. Era un monaco e tuttavia doveva soffrire. E il suo esempio prova ampiamente che Dio castiga proprio colui che l'ama. Noi, quindi, non abbiamo alcuna ragione per allontanarci da lui, perché comprometteremmo, in questo modo, la nostra salvezza eterna. Capisco che tu non abbia più potuto sopportare gli orrori della guerra e che sia scappato. Davanti a Dio questo fatto non è un peccato e se vuoi confessarti...

Balog: Ma io non sono un disertore.

Cappellano: Mi hanno detto...

Balog: Volevo ritornare a casa.

Cappellano: Ritornare a casa?

Balog: Sì, a casa mia.

Cappellano: Ma tu sei un soldato... Non è permesso ritornare a casa, così, quando vuoi. Neanch'io posso, sebbene sia un prete.

Balog: Ma io non volevo diventare un soldato.

Cappellano: Sono pochi che lo vogliono. Ma c'è la guerra ora.

Balog: Perché l'hanno fatta?

Cappellano: Non possiamo discutere di questo... E' una questione difficile e non abbiamo tempo.

Balog: Nessuno mi ha chiesto se volevo andare soldato. Né della guerra, né di altro. Non ho niente a che vedere con tutte queste cose ed è proprio per questo che volevo ritornare a casa mia.

Cappellano: Ma, dimmi, come hai potuto pensarlo possibile?

Balog: Anche al tribunale militare non mi hanno capito. Mi hanno detto che sono un traditore e che sono colpevole di intelligenza con il nemico.

Cappellano: Sei venuto a patti con il nemico?

Balog: Niente affatto, volevo semplicemente vivere. E sarei dovuto restare in prima linea con il fucile in mano, mentre tutti erano già scappati? Anche gli ufficiali, loro per primi. E ora sono proprio loro che mi accusano. Anche i russi non mi hanno capito, quando sono stato fatto prigioniero, anche se ho risposto esattamente alle loro domande. Mi hanno interrogato a lungo.

Flash-back. Balog interrogato dai russi.

Balog: Dove ha imparato così bene l'ungherese?

Interprete: Sono ungherese.

Balog: Allora, mi può aiutare, certamente...

Ufficiale sovietico: Da. Gyétyi jeszt?

Interprete: Ha dei figli?

Balog: E' per questo che volevo ritornare a casa.

Interprete: Dove, qui?

Balog: A casa mia, a Kaposvar, perché voglio arrivare in tempo.

Interprete: A Kaposvar? Buon Dio. Tra noi e Kaposvar c'è il fronte. C'è la guerra. Come potrebbe ritornare a casa?

Balog: Non avete che da lasciare fare a me.

Ufficiale sovietico: Sto on gavarit? (Che cosa ha detto?).

Interprete: Vuole ritornare a casa sua. A Kaposvar.

Balog: Sono venuto da voi di mia spontanea volontà, perché ne ho abbastanza di quegli altri. E voi, in cambio, mi lasciate andare. E' molto urgente. Gisuz mi ha scritto che il bambino dovrà nascere verso Pasqua, tra un mese. Se voi mi lasciate andare, arrivo in tempo.

Di nuovo nella cella di Balog.

Balog: Continuavo a ripeterglielo, ma loro non mi hanno capito. L'interprete mi rimproverò di non avere sufficiente coscienza di classe: se volevo ritornare a casa mia con tutte le mie forze, perché allora non avevo combattuto contro i padroni che avevano voluto la guerra? E, dal momento che ero un operaio, era mio dovere combattere con loro, e così via. Si era talmente innervosito che, alla fine, è stato lo stesso

ufficiale russo che l'ha calmato. Poi si sono messi a discutere tra loro. Ma anche l'ufficiale ruso non mi ha lasciato andare. Poi mi hanno messo in un treno con altri prigionieri. Non potevo fare altro che scappare e mi sono messo di nuovo in marcia, verso casa mia. Di giorno dormivo e camminavo solamente di notte. Ho evitato di passare per i villaggi, mi sono procurato degli abiti russi, per potermi spostare senza paura. Ed è stato proprio questo che mi ha tradito. Una volta, sono passato per una città senza alcuna precauzione. Pensavo che nessuno si accorgesse che ero ungherese. Ma mi sono imbattuto nei nostri soldati e mi hanno preso. Per il fatto che portavo degli abiti russi, mi hanno accusato di essere una spia russa. Potevo a mala pena giustificarmi, non avevo fatto niente di male, volevo solamente ritornare a casa.

Flash-back. Balog interrogato dagli ungheresi.

Capitano: Molto bene, Balog, ti credo, non sei una spia. Ma che faresti tu se, al posto di impiccarti, ti lasciassi libero?

Balog: Le dico, signor capitano, che mi metterei di nuovo in marcia verso casa mia, perché devo essere da mia moglie. Partorirà uno di questi giorni.

Capitano: Tu non sei sano di mente, Balog.

Balog: Perché, signor capitano?

Capitano: Il dottore ti visiterà tra poco. Lui la sa più lunga di me. Il tribunale ha ordinato la perizia psichiatrica.

Il sacerdote e Balog, nella cella.

Balog: E il dottore mi ha dato ragione... Non sono matto, sono sano di mente. Ma il giudice mi ha condannato a morte. Fucilazione.

Cappellano: Ha presentato ricorso?

Balog: Mi hanno detto che la sentenza è senza appello.

Cappellano: Conosco il presidente del tribunale militare. Scrivi subito la richiesta, prima che sia troppo tardi.

Balog: Mi hanno detto che la sentenza è senza appello.

Cappellano: Scrivi. Io, András Balog, condannato a morte, sono pentito di aver agito contro la mia patria e invio questa domanda di grazia...

Balog: Ma io non ho agito contro la mia patria, signore.

Cappellano: Non ha importanza. Questo evita ogni discussione. La vita di István Kaszap, con le sue preghiere. Correggila fin quando non sarò ritornato.

Balog: Molte grazie, signor cappellano. Può prestarmi un ago e del filo? Mi hanno dato un vestito stracciato, ma non un ago. Non è permesso qui.

Cappellano: Non posso darveli, non posso.

Balog: Datemili. Almeno potrei fare un'imbastitura. I secondini non si accorgeranno di niente.

Cappellano: Non ho che del filo nero.

Balog: La ringrazio.

Esterno caserma. DI notte.

Primo soldato: Si metta da quella parte. Fermati. Documenti. Puoi passare. Sono tutti così strani. Non li capisco proprio. Di giorno ci sono amici. Ma, quando si fa scuro, ci sparerebbero addosso. Mi domando dove quella ragazza abbia potuto procurarsi il lasciapassare. Invece di starsene tranquilli.

Interno caserma.

Capitano: Sentimi. Gli abbiamo concesso la grazia: ha diritto alla fucilazione e non a essere impiccato. Ma ritengo che quel sempliciotto non apprezzi notizie del genere.

Sacerdote: Ho parlato a lungo con quell'uomo. Mi ha raccontato la sua vita...

Capitano: Qual è la tua impressione? Se il medico lo dichiara pazzo, allora è salvo. E' pazzo, non è vero?

Capitano: Se lo ammettessi, potrei aiutarlo?

Capitano: In sostanza si sarebbe dovuto chiedere la tua opinione, non quella di quel dottore là, perché alla fine sei tu che curi le anime.

Cappellano: Perché quell'uomo mi fa pena.

Capitano: Dopo la ritirata del Don abbiamo ricevuto l'ordine di condannare a morte tutti i disertori, per lo meno quelli che riusciamo a prendere.

Cappellano: E la semplicità d'animo non può essere considerata come una circostanza attenuante? Un tempo era un attributo positivo e di merito e io lo considero tale anche nel caso di Balog. Si tratta della sua famiglia.

Capitano: Ciò costituisce una circostanza aggravante per lui, vecchio mio. Tutti vogliono ritornare a casa; e, se si è indulgenti verso un soldato, questo fatto incoraggerà anche gli altri.

Nella cella di Balog.

Secondino: Cavoli ripieni, come hai chiesto.

Balog: Grazie tante.

Cappellano: E' andata male, Balog. La grazia che ti hanno fatto è la fucilazione al posto dell'impiccagione.

Balog: Non potrò ritornare a casa. E' così. Mi hanno chiesto che cosa volessi mangiare. Cavoli ripieni, ho detto. L'ultimo desiderio. Quando la costruzione della mia casa fu terminata — una camera con la cucina, l'acqua corrente nel cortile — non c'era cosa più bella. Allora abbiamo celebrato la consacrazione della casa. Gisuz aveva preparato cavoli ripieni. E' una brava cuoca. S'è procurata da mangiare in piena guerra. Posso offrirvene signor curato?

Sacerdote: Non ne mangio mai.

Balog: Eravamo contenti... E, in quel periodo, è arrivata la chiamata alle armi. Gisuz piangeva, ma io l'ho consolata dicendole che sarei andata a

spiegare tutto ai signori ufficiali e, allora, loro mi avrebbero lasciato ritornare a casa. Abbiamo tanto faticato per quell'appartamento e alla fine, quando potevamo abitare in una casa nostra, non dovevano mandarmi in guerra: d'altra parte tutti possono capire queste cose. Quando l'ho spiegato al signor luogotenente, ma più dettagliatamente, dapprima mi ha riso in faccia e poi, mentre continuavo, mi ha schiaffeggiato. L'indomani mi hanno trasferito qui, in Ucraina. Eppure avevo un così buon lavoro alla fabbrica di mobili. E' mio cognato che me l'ha procurato e noi abbiamo offerto mezzo maiale al capofabbrica. Lui mi ha messo a lavorare alla sega elettrica; la conoscevo bene. Dal signor Kuncz... dal signor Kuncz, dove ho lavorato come commesso, ho imparato a conoscere il legno. Ho già comprato delle tavole per costruire una culla, ma non ho avuto il tempo di farla. Il bambino sta per nascere. Vorrei sentire battere i due cuori, quello di Gisuz e quello del bambino. Abbiamo avuto già un bambino, ma è morto. Quando mia moglie era incinta, ho messo l'orecchio sulla sua pancia e ascoltavo. E' per questo che ho detto che non sono stato mai solo, ho sempre sentito battere due cuori. Posso dormire, signor curato?

Cappellano: Se vuoi. Non ti disturbo se resto qui?

Balog: Faccia pure.

(Il cappellano recita una preghiera).

Balog: Signor cappellano, abbia la bontà di far arrivare questo a mia moglie. Troverà l'indirizzo...

Cappellano: Va bene, farò in modo che lo riceva.

Balog: E dica a mia moglie che non permetta che si taglino le tavole più grandi. Saranno buone per gli infissi delle finestre. Le tavole più piccole andranno bene per fare il letto del bambino.

Cappellano: Devi pensare alla tua salvezza. La grazia particolare di Dio si manifesta qualche volta anche nell'ora della morte... Bisogna chiedere l'intercessione di un santo.

Balog: E le dica anche che ho prestato i miei arnesi di lavoro al signor Káli, che abita in via Kossuth, e che la prego di farseli restituire e di venderli, magari allo stesso Káli. Valgono almeno quaranta pengo; non li venda a meno. Due banchi da falegname, tre martelli, una sega molto sottile...

Cappellano: Siediti, Balog. *(Recita una preghiera in latino)* Ripeti quello che dico. Dio mio, non sono degno di ricevervi, ma dite una sola parola e l'anima mia sarà guarita.

Secondino: Possiamo andare, signor curato?

Cappellano: Ascoltami, prego István Kaszap, e lui ti aiuterà. Ripeti: István Kaszap, servo di Dio, sii mio intercessore. Mio Signore, anche tu, se lo vuoi, fa' un miracolo.

Balog e il cappellano: István Kaszap, servo di Dio, intercedi per noi. Mio Signore, anche tu, se lo vuoi, fa' un miracolo. Mio Signore, mi rimetto alla tua santa volontà, e se devo morire, ti chiedo solo di farmi la grazia e di perdonarmi i miei peccati.

Cappellano: Preghiamo... Perdonami, perché non ho agito molto bene nella mia vita. Concedimi la tua grazia e perdona i miei peccati. Tu che sei

pieno di bontà, perdonami, perché non ho agito molto bene nella mia vita. Tu che sei misericordioso, perdona i miei peccati. Preghiamo.

(Balog e il cappellano recitano la preghiera)

... e che possa entrare nel tuo regno. Amen.

Il cortile della caserma. Un palo di legno, vicino all'alto muro di cinta. Il plotone d'esecuzione. Il prigioniero è portato al luogo dell'esecuzione.

Primo ufficiale: Plotone d'esecuzione, attenti.

Secondo ufficiale: A lei, signor capitano.

Il capitano: In nome della Santa corona d'Ungheria, il tribunale militare del comando della divisione reale n. 105 — facente funzione di corte marziale — dichiara il soldato András Balog colpevole del reato di diserzione secondo gli articoli 93 e 94 del codice penale e lo condanna alla fucilazione. Confermo la sentenza. La sentenza sia eseguita. L'incaricato al comando: colonnello Dezsö Sárközy.

Cappellano: István Kaszap, servo di Dio, intercedi. Dio mio, anche tu, se lo vuoi, fa' un miracolo. *(Continua a pregare)*. Preghiamo. Il Signore non ti dimenticherà.

Capitano: Secondo il paragrafo n. 84 del regolamento di servizio, il condannato può scegliere tra i suoi commilitoni presenti quello che deve bendargli gli occhi.

Balog: Józsi Szekeres.

Primo ufficiale: Soldato Szekeres.

(Balog sta pregando)

Primo ufficiale: Mirate.

Incursione aerea. I soldati e gli ufficiali cercano riparo nel rifugio. Lancio di bombe. Incendio. Quando il fumo si dirada, Balog è scomparso. Il palo, a cui il disertore era stato legato, è mozzato.

Capitano: Il serbatoio dell'olio ha preso fuoco. Chiamate i portaferiti.

Soldato: Signor curato, è un miracolo. Il santo l'ha aiutato: Balog si è salvato.

Sacerdote: Voglia Dio che lei abbia ragione.

Soldato: Guardi, il palo.

Sacerdote: Il palo era più piccolo.

Soldato: Non era più piccolo, signor curato. L'ho visto molto da vicino quando ho legato Balog. Il palo si è spezzato e Balog è fuggito. E' un miracolo, signor curato. Io l'ho sentito: alla fine pregava István Kaszap.

Sacerdote: Abbiamo bisogno di prove e non ne abbiamo alcuna. Solamente in quel caso, cioè quando avremo delle prove, avremo il diritto... di parlare di miracolo. Ma non prima.

Soldato: Non lo troviamo più, signor curato. Balog è scappato. Ed è un gran peccato che sia scappato. L'avrebbero graziato. Questa è la norma. Quando avviene un miracolo, questo prova la sua innocenza.

Incursione area al treno che sta tornando alle retrovie.

Sottufficiale: Attenzione. Allarme. Raggiungete le vostre posizioni. Senza fretta.

(Il sacerdote sta pregando)

Malato: Signor cappellano, potrebbe darmi una reliquia di István Kaszap.

Cappellano: Purtroppo, non ne ho.

Malato: Hanno detto che aiuta tutti.

Cappellano: Io l'ho provato, con le preghiere.

Malato: Ma al condannato a morte, lei gli ha portato il suo aiuto.

Cappellano: Noi abbiamo pregato...

Malato: Sia buono, mi scriva la preghiera.

Cappellano: Se lei si rivolge al Signore con parole sue, questo è sufficiente.

Malato: Ma io voglio la stessa preghiera che già è stata esaudita. La ripeterò cento volte, se sarà necessario.

Cappellano: István Kaszap, servo di Dio...

Malato: Jancsi, prendi la carta e scrivi...

Primo soldato: I partigiani hanno fatto saltare i binari della ferrovia.

Capotreno: Quando sarà riparato il danno?

Primo soldato: Credo che tutto sarà a posto entro dodici ore.

Comandante del treno: Preparatevi a seppellire i morti; scavate delle fosse nella radura, nel bosco.

Interno del treno. Il giovane sacerdote è con un altro prete a lui superiore in grado e in età. Quest'ultimo intona una preghiera.

Primo ferito: Una volta, ha salvato un condannato a morte.

Secondo ferito: Chi, quello che sta parlando?

Primo ferito: No, il più giovane. Aveva donato al condannato un pezzo della pianeta di István Kaszap, ma lo aveva fatto di nascosto, in modo che gli ufficiali non se ne accorgessero. Anche loro sapevano che il Santo stava per intervenire. E così fu. Prima dell'esecuzione, il cielo si è aperto, István Kaszap è apparso e ha ordinato di graziare l'innocente. E quelle persone, o perché non avevano ben capito o perché erano calvinisti, hanno scatenato la collera del santo e le bombe hanno cominciato a cadere dal cielo. Tutti sono morti, tranne che il vicario e il condannato, sebbene quest'ultimo fosse legato a un palo. Allora, in quelle circostanze, il comandante della prigione ha fatto ciò che era necessario: la sentenza ingiusta è stata annullata e il condannato rilasciato.

Secondo malato: E dopo che cosa è accaduto?

Primo malato: A chi, al soldato che era stato rilasciato?

Secondo malato: Sì.

Primo malato: E' caduto prigioniero dei russi, ma la reliquia del santo non aveva più alcun effetto. Non agisce che una sola volta in pericolo

di morte. Tuttavia, mentre era prigioniero dei russi, la sua vita è stata salvata una seconda volta per intercessione del santo. Ma bisogna chiederlo al vicario, perché io sono poco adatto a parlare di queste cose qua.

Nello scompartimento riservato agli ufficiali.

Comandante del treno: Fra poco, tutto sarà a posto.

Prete anziano: Allora, aspettiamo un altro poco.

Infermiere: Il capitano Hámori mi ha mandato a dirvi che vuole confessarsi. Ha chiesto del cappellano.

Prete anziano: Vada, vada.

Comandante: Almeno, possiamo finire la partita. Ancora una briscola...

Nello scompartimento del capitano Hámori.

Cappellano: Stia calmo, non si affatichi.

Hámori: Grazie per essere venuto. Vorrei confessarmi... Ma sono calvinista... È possibile? Se c'è bisogno, mi convertirò.

Cappellano: Prendo atto della sua intenzione.

Hámori: Non voglio confessarmi solamente, ma voglio chiederle qualcosa. Ho sentito molto parlare di lei. Lei ha salvato la vita di quel condannato a morte...

Cappellano: Gli ho mostrato la via di Dio.

Hámori: Ma se le hanno permesso di abbandonare il fronte per questo fatto...

Cappellano: Non mi hanno lasciato andar via. Tra tre giorni ritorno.

Hámori: Ma hanno detto che lei è stato trasferito e che le hanno dato un posto più importante...

Cappellano: Vado a testimoniare al processo di canonizzazione di István Kaszap, tutto qui.

Hámori: A proposito del miracolo?

Cappellano: Diciamo a proposito del fatto chiamato « miracolo ».

Hámori: Allora in un qualche modo è vero quello che dicono... questo basta per me...

Cappellano: Ascolti, preghi István Kaszap, lui l'aiuterà. Preghi István Kaszap. Ecco la vita di István Kaszap con delle preghiere. Legga fin quando ritorno. Preghi, preghi. E il Signore non la dimenticherà. Signor capitano, signor capitano. Infermiere. È morto.

Scompartimento ufficiali.

Comandante del treno: Grazie per la sua opera. Vado a fare quanto è necessario.

Cappellano: Non ho potuto fare di più.

Prete anziano: Neanche io riesco ad abituarmi alla morte, sebbene la incontri ogni giorno da più di venti anni.

Cappellano: Aspettano da me la verità e io, io non posso più guardarli negli occhi.

Prete anziano: Vogliono la pace, la certezza. È nostro compito dargliele.

Cappellano: Perché anche quel calvinista valeva sapere che cosa è accaduto a Balog? Perché le voci non si sono calmate?

Prete anziano: Di nuovo le sue idee fisse. Questa « voce » non è che una eco di ciò che è accaduto veramente in realtà...

Cappellano: Soltanto che Balog non si è salvato.

Prete anziano: Si calmi, la prego, questo torturarsi non la porta da nessuna parte...

Cappellano: Avrei potuto salvarlo. Se invece di pensare a salvare la mia pelle, fossi corso verso di lui e avessi tagliato la corda con cui l'avevano legato al palo. Allora, sì, egli sarebbe rimasto in vita e ci sarebbe stato un vero miracolo.

Prete anziano: Ciò che caratterizza il miracolo è proprio il fatto che non rientra nel modo di ragionare proprio della logica terrena. Balog si è salvato, molti lo testimoniano. Per esempio il soldato Szekeres.

Cappellano: Un vero miracolo c'è stato con lui. È scappato per diventare l'assassino del suo migliore amico.

Prete anziano: Questo pezzo di stoffa non può essere sufficiente come prova negativa.

Cappellano: E non c'è alcuna prova che egli sia rimasto vivo.

Prete anziano: Ascoltando il racconto della resurrezione di Cristo, l'apostolo Tommaso disse: « Se non vedo i segni dei chiodi nelle sue mani, se non tocco i buchi dei chiodi con le mie dita, se non metto la mano nel suo costato, non credo ». Ricorda ciò che disse Gesù Cristo a Tommaso dopo avergli fornito le prove?

Cappellano: Tu credi Tommaso perché hai veduto. Beati quelli che crederanno senza aver visto.

Prete anziano: Non possiamo compromettere la fede, così difficilmente conquistata dagli altri, con i nostri dubbi. Si ricordi: la fede è la base delle nostre speranze e la giustificazione di cose che non abbiamo potuto vedere.

Sacerdote: E se vediamo il contrario di quello di cui ci parlano? Se tocchiamo con mano cose diverse da quelle che ci dicono? Allora, anche allora, bisogna stare zitti?

Prete anziano: Se lei avesse fede, non nutrisse dubbi e dicesse a quella montagna di muoversi, allora, essa lo farebbe. Mai, come in questo momento, la nostra nazione ha avuto bisogno di fede. Possiamo solamente sperare che Dio ci tenda le braccia all'ultimo momento e ci preservi dalla rotta finale.

Davanti al convoglio ferroviario. Un gruppo di soldati.

Primo soldato: Non conoscete Sándor Beke? Non sapete dirmi niente di lui. È di Debrecen, non lo conoscete? Era artigliere. Sapete dirmi qualco-

sa di Sándor Beke? Non lo conoscete? Sándor Beke era artigliere, di Debrecen.

Ufficiale: Dia ordine di salire in treno.

Sottoufficiale: Su, tutti in treno. E, adesso, cantate.

I soldati cantano

All'interno del treno.

(Il prete anziano recita una preghiera)

Secondo malato: Vedi, la preghiera l'ha aiutato. Dopo tre giorni che non mangiava niente. ora all'improvviso ha fame.

Primo malato: Stanno volando sopra di noi.

Primo malato: Gli aerei. La preghiera di Kaszap, signor cappellano.

Comandante del treno: Gli aerei, gli aerei.

Secondo malato: La preghiera ci proteggerà dalle bombe.

Malati: La preghiera di Kaszap, la preghiera di Kaszap, la preghiera di Kaszap, per favore.

(Il giovane prete recita la preghiera di Kaszap).

Secondo malato: La preghiera ci ha salvati. Grazie, signor cappellano.

Sacerdote: Non dovete ringraziare me. È il Signore che ci ha salvati.

Malati: Grazie, grazie signor cappellano.

Nello scompartimento riservato agli ufficiali.

Prete anziano: Finalmente un po' di calma. Quei signori non vogliono credere che i russi non bombardano i treni ospedali. E, via, non è cosa da lamentarsi.

Cappellano: Non li hanno mai bombardati?

Prete anziano: Presto il mio servizio qui da più di due anni e niente di simile è mai accaduto.

Cappellano: E in qualche altra parte?

Prete anziano: Non l'ho mai sentito dire. Ma, se ci sono stati dei bombardamenti, è stato per puro caso. Certo, la capisco se lei dovrà arrivare fino ai Carpazi, qualche rischio lo correrà.

Cappellano: Secondo lei, non c'è niente di strano nel fatto che il treno non sia stato toccato dalle bombe?

Prete anziano: Anch'io vorrei saperlo esattamente ma perché saperlo è tanto importante per lei?

Cappellano: La preghiera miracolosa era quindi inutile, non serviva a scongiurare il pericolo?

Prete anziano: Non capisco quello che lei vuole dire.

Cappellano: E se ci sono delle persone che credono al miracolo? Dobbiamo lasciarglielo credere?

Prete anziano: Certamente, se non compromettiamo la loro fede nella sua globalità.

Cappellano: E dove sta il limite di guardia? La verità non può essere considerata una unità di misura?

Prete anziano: Noi agiamo così. È la verità di Dio che costituisce la misura. La parola di Dio.

Sacerdote: Ma la rivelazione mette in discussione questioni di grande importanza.

Prete anziano: Qui, sulla terra, lei è ministro terreno di Cristo, depositario della verità. E, con lei, quelli che sono stati scelti al sacerdozio per vocazione del Signore. Dunque anche lei, fino a quando si sottometterà alle regole, alle leggi della nostra Chiesa, poiché al di fuori della Chiesa non c'è salvezza.

Cappellano: Mi sono fatto prete per aiutare gli uomini e per predicare la verità. E che cosa faccio ora al posto di queste cose?

Sempre sul treno. Il nostro giovane sacerdote, turbato da quanto ha visto e ascoltato, sta discutendo con il prete anziano.

Prete anziano: La Chiesa ha ammesso il culto di Kászap, e quindi essa ha riconosciuto come vera la sua fama di santità.

Cappellano: D'accordo, ma quello che ho passato...

Prete anziano: Lei sa bene come io apprezzo la sua devozione. Ma ora Questa è la radice di tutti i nostri mali, l'egoismo e l'orgoglio.

Cappellano: Secondo la Sacra Scrittura, colui che non dice la verità non appartiene a Dio. Per questo io non voglio più mentire. E lo stesso faccio con il mio silenzio.

Prete anziano: Lei sa bene come io apprezzi la sua devozione. Ma ora devo avvertirla, faccia attenzione, lei sta usando un linguaggio pesante, perdiana.

Cappellano: A questo punto chiamerò le cose con il loro nome. Come faceva quel maledetto Balog...

Prete anziano: Se egli avesse anche solo pregato — cosa questa che lei non nega — si sarebbe riavvicinato a Dio in ogni modo. E ciò sotto la sua influenza...

Cappellano: E lui che mi ha influenzato se proprio vuole saperlo. Proprio con la sua semplicità, e io vorrei essere semplice come era lui. Servirei semplicemente la causa di Dio. E io ora le chiedo, come Balog ha fatto con me, che cosa noi cerchiamo, noi i preti della religione dell'amore, in questa guerra?

Prete anziano (riferendosi agli altri ufficiali): Si andrà ancora avanti, tra noi; queste cose riguardano noi, non questi miscredenti.

Cappellano: Gesù Cristo non ha forse detto che se qualcuno ti getta una pietra, tu devi gettargli del pane?

Comandante: Scusatemi, eccoci qua. Questo sarà una brutta faccenda.

Cappellano: Gli insegnamenti cristiani non valgono forse in una guerra che noi diciamo in difesa del cristianesimo?

Comandante: Se noi prendessimo le frasi della Bibbia alla lettera, il cristianesimo non esisterebbe più. Questi principi non sono tutti realizzabili.

Cappellano: Ma, signor comandante, è in discussione uno dei nostri principi fondamentali. Il quinto comandamento: non ammazzare. Ma Cristo ammonisce ancora: chi di spada ferisce, di spada perisce. E voi sterminate senza esitazione i vostri simili... E io, prete, vi aiuto.

Prete anziano: Vedo che il reverendo padre è gravemente provato dal servizo compiuto al fronte e dalla morte recente di un soldato. Un po' di riposo gli farà bene.

Cappellano: No, mio molto reverendo padre, chamiamo le cose con il loro nome. Non possiamo ingannare la fiducia di Dio, ma soltanto quella degli uomini.

Comandante: Perché noi sfruttiamo la buona fede delle persone?

Cappellano: Perché voi vi dite cristiani e non prendete sul serio un solo comandamento della religione.

Prete anziano: Le proibisco di offendere un credente.

Medico: Un moribondo al vagone quattro chiede del cappellano.

Cappellano: Vado io.

Prete anziano: Aspetti un momento. Gli dica che saremo da lui tra un istante. Si è calmato, o vuole continuare l'incitamento alla rivolta?

Cappellano: Mi sono calmato e perciò dirò la verità.

Prete anziano: Allora, come suo superiore, le proibisco di esercitare il ministero sacerdotale.

Cappellano: Ne ho il diritto e lei non è il mio superiore.

Comandante: Sono il comandante del treno e lei è anche un ufficiale. Le proibisco di abbandonare lo scompartimento.

Cappellano: Se il comportamento e l'insegnamento di Cristo portano alla diserzione, allora potete anche massacrarmi. Questo sarebbe proprio la logica conseguenza, secondo la vostra legge cristiana.

Comandante: Impicchiamo un soldato semplice per delle colpe molto meno gravi. Ma per riguardo al suo grado di ufficiale, le consento un po' di tempo per riflettere.

Cappellano: Non ho bisogno di racogliermi. L'ho già fatto. E' lei che dovrebbe comportarsi di conseguenza. Vado al vagone n. 4.

Comandante: Dottore.

Cappellano: Protesto.

Comandante: Un attacco di nervi. Gli dia un calmante, dottore.

Cappellano: Lasciatemi, lasciatemi, non ne avete il diritto. Lasciatemi. Non ne avete il diritto.

Comandante: Chiudete la porta.

Soldato: Ai suoi ordini.

Comandante: Togliete il cordoncino della finestra.

Soldato: Ai suoi ordini.

Prete anziano: Credo che non si debba fare un rapporto. Vorrei risolvere la questione all'interno della Chiesa.

Comandante: Come vuole. L'importante è che non ci sia trambusto sul treno.

Prete anziano: Lei deve capirlo. Non ha esperienza, in seminario non l'hanno preparato a questo lavoro da macello. Non è fatto per chi è debole di nervi.

Secondo ufficiale: Eppure, sembrava proprio normale.

La stanza di un ospedale psichiatrico. Sul letto, il giovane sacerdote. Parla con le figure del proprio passato: con Balog.

Cappellano: Ti hanno chiuso qui anche te, Balog?

Balog: Sì, signor curato.

Cappellano: Bene. Almeno tu mi puoi capire.

Balog: Vuole anche lei ritornare a casa, signor curato?

Cappellano: Io sono solo. Sono cresciuto in un orfanotrofio. Non voglio ritornare a casa, ma voglio servire Dio come suo ministro.

Balog: Se nessuno l'aspetta, allora è un'altra cosa.

Cappellano: Se mi si ostacola, se mi si costringe a dire delle menzogne, non esercito più il ministero sacerdotale.

Balog: Vuole spretarsi? Ciò è molto difficile soprattutto di questi tempi.

Cappellano: Non temere per me e anche tu non avere paura.

Balog: Eppure conviene avere la sottana in tempo di guerra. Lei non deve combattere in prima linea.

Cappellano: Preferisco temere il pericolo della morte che la cattiva coscienza.

Balog: Ma se la chiamano, bisogna sparare, ammazzare.

Cappellano: Che cosa faresti al mio posto?

Balog: Non lo so, non me lo sono mai chiesto. Ma credo che la sottana sia meglio del fucile e della trincea. Là una pallottola ti colpisce o ti prendono prigioniero e, allora, non servi più a nulla. Ho sentito dire che laggiù non amano molto i preti.

Cappellano: Ma che cosa faresti tu dunque. Rispondimi.

Sempre nella stanza dell'ospedale.

Suora: Stia tranquillo, ora è in cura all'ospedale di S. Elisabetta.

Cappellano: Ma io non sono malato, sorella.

Suora: Il dottore sta per visitarla. Non ha fame?

Cappellano: No, grazie, sono piuttosto stanco. Forse a causa delle cure...

Suora: Vado a cercare il dottore. Se ha bisogno di qualche cosa, suoni il campanello. E mi dia la sua parola che non lascerà la stanza fin quando non sarò tornata. Abbiamo molto lavoro, ci sono molti feriti, non ci crei degli intralci...

Cappellano: Se lei vuole, mi comporterò come un prigioniero.

Suora: Lei mi scusa, no? Vuole mettersi il termometro?

Dottore: Mi mostri, per favore, che cosa sta leggendo.

Cappellano: Gli esami sono inutili. Sono sano. Piuttosto faccia in modo che possa uscire presto da qui.

Dottore: Spero anch'io che lei sia sano. Per questo le chiedo di rispondere alle mie domande. Se lei non vuole...

Cappellano: Se ce n'è bisogno, ecco qua. La seconda lettera di Pietro, parte seconda.

Dottore: Il libro si è aperto a questo punto, oppure è stato lei che ha cercato questo passo?

Cappellano: E' stato per caso.

Dottore: Vuole togliersi il pigiama? Là si parla di Lot, salvato dal Signore da Sodoma o da Gomorra, non lo ricordo bene...

Cappellano: Lei sa molto bene che è da Sodoma. Ma se ce n'è bisogno le reciterò tutto il Vecchio Testamento. Soltanto facciamola finita con questo esame.

Dottore: L'apparecchio per misurare la pressione, per favore. Lei mi ha interrotto... Non volevo farle delle domande, mi interessava il suo parere. Secondo la Scrittura, Lot era un uomo giusto. Ma per me non è una cosa certa. Lot era innocente? Nell'ambiente di Sodoma? Quando, opponendosi alle consuetudini della città, accolse in casa gli angeli, stavano quasi per ucciderlo. Solo l'intervento del cielo lo salvò. Questo vuol dire che altrove non si sarebbe opposto. Si poteva essere giusti a Sodoma?

Cappellano: Le minacce non ci impediscono di tentare di essere giusti. Non lo impedirono a Lot. Anche quando fu turbato dallo spettacolo dei peccati, non fece nulla per contrastarli. Neppure la sua famiglia gli credeva. Sua moglie venne trasformata in statua. Ed è meglio non accenni, in presenza della suora, a ciò che successe alle sue due figlie vergini.

Suora: Se Dio ha detto che Lot era giusto, lo era per davvero. Non ci ci sono dubbi.

Dottore: Lei ricorderà di sicuro quel passo: « L'uomo si giustifica con le sue opere, e non solo con la fede. Non ascoltate solamente le parole, ma mettetele in pratica ». Vuol che vada avanti? Conosco bene la Sacra Scrittura.

Suora: Ma lei non crede. E la sua responsabilità è ben maggiore di quella di chi non ha mai sentito parlare di Cristo.

Dottore: La rispetto molto sorella, perché lei sa alleviare le sofferenze degli uomini secondo i miei principi.

Suora: Il mio amore è Dio e non ha niente a vedere con la sua empietà. Non gli dia retta, signor cappellano.

Cappellano: Io ho bisogno di fede, io ho bisogno di sapere che non sono solo, che esite qualcuno che mi chiede di rendergli conto delle mie opere.

Suora: Ed ecco allora che Dio vi libererà dalla tentazione, come è avvenuto per Lot.

Cappellano: Io voglio conservare la mia fede e non permetto che mi si imponga qualcosa che è contraria alla mia coscienza.

Suora: Se lei vuole conservarla, deve ubbidire.

Cappellano: Per me la rettitudine e la fede sono la stessa cosa.

Dottore: Spesso accade che le due cose combacino. Ma se lei crede proprio in Dio, se c'è un conflitto, lei deve far tacere la sua coscienza.

Cappellano: Come? Lei mi vuole convincere che ho torto, che mi sono sbagliato? Che devo mentire? E per questo che lei mi ha esposto i suoi dubbi, oppure tutto questo fa parte dell'esame della mia mente, per poter misurare le mie reazioni?

Dottore: Non è un esame. Per quello, ho bisogno delle sue urine. Diciamo che è piuttosto un test psicologico.

Cappellano: Lei mi prende per matto?

Dottore: No, ma ho paura che lei abbia bisogno di una cura. E' questo che voglio dirle. Il mio non è il parere di un medico. E', piuttosto, un atteggiamento logico. Continui a credere e i suoi travagli si risolveranno.

Suora: La fede non è un atteggiamento logico.

Dottore: Ma nel suo caso, farle abbandonare la fede sarà solamente un trattamento sintomatico. Finora lei non è riuscito a conciliare delle cose contrarie. Perché lei non ha impostato le questioni dalla base.

Cappellano: E' sulla base della mia fede che io posso rispondere a quelle questioni.

Dottore: Come mai lei allora non ha trovato delle risposte?

Cappellano: Allora è tutto irrazionale quello che ho fatto nella mia vita?

Dottore: Beh, non voglio tormentarla ancora. Se lei vuole, consideri questa conversazione come un test psicologico. Vuole mandarmi le analisi in laboratorio?

Giorni o settimane più tardi. Nella stanza del giovane sacerdote entra la suora portando con sé abiti da prete.

Suora: Sia lodato Gesù Cristo.

Cappellano: In eterno, amen. Mi lasciano andare.

Suora: Lei deve avere fiducia in Dio, egli l'aiuterà. Tutto si chiarirà. Non c'è ancora una decisione in proposito, ma ho il permesso di accompagnarla alla Messa nella cappella dell'ospedale.

Cappellano: Allora sono ancora prigioniero.

Suora: Credo di averla aiutata in questo. Il dottore era contrario. L'arcivescovo Agocs sta per celebrare la Messa.

Il giovane sacerdote entra in una chiesa e, quindi, in una sacrestia dove l'arcivescovo sta indossando i paramenti per una funzione religiosa.

Cappellano: Sia lodato Gesù Cristo.

Arcivescovo: In eterno, amen. Mi hanno detto che ti hanno fatto tornare dal fronte. Sono contento. Te la sei cavata a buon prezzo.

Cappellano: Questo si chiama cavarsela bene?

Arcivescovo: So tutto. Una sciocchezza. Sono io che ho chiesto di farti

trasferire in questo ospedale, dove mi conoscono. Non permetterei mai che sia fatto del male ai miei discepoli.

Cappellano: Vi ringrazio molto.

Arcivescovo: Di che mi ringrazi? Anche se non ci fosse stato questo malinteso, ti avrei cercato lo stesso. Mi aspetto molto da te.

Cappellano: Mi si vuole costringere a nascondere i miei dubbi e a dire delle menzogne.

Arcivescovo: Nessuno ti può obbligare a questo. I dubbi e le tentazioni sono degli strumenti di Dio. Essi rafforzano la fede. Ma, quelle bestie là, non ne sanno niente. D'altra parte, se tu non vuoi comparire come testimone nel processo di canonizzazione di Kaszap, dimmelo pure e io farò in modo che tu sia dispensato dal dovervi assistere.

Cappellano: Ci vado. Non voglio sottrarmi a niente. Ma vado a dire la verità, soltanto la verità.

Arcivescovo: La Chiesa non vuole da te nient'altro. Certo, la verità non trova corrispondenza nei piccoli particolari. Mi hanno detto che tu annetti una grande importanza al fatto che Balog fosse morto o meno. Ammettiamo che egli fosse morto. Il miracolo avrebbe potuto esserci anche in questo caso, ma non in un modo così rozzo come ce lo si immagina. Quest'uomo è riuscito a sfuggire alla condanna a morte per tradimento. E' diventato un eroe e così deve restare nella memoria di tutte le persone. Ed è già un risultato che egli abbia pregato per la prima volta nella sua vita. Se qualcuno vuole che tu riconosca di più di tutto questo, non gli prestare attenzione.

Cappellano: Signor professore, sono sul punto di chiedere la dispensa dal ministero sacerdotale...

Arcivescovo: Tu chiedevi questo anche quando passavi attraverso il battesimo del fuoco? E' impossibile. Al fronte tu sei passato per le prove più difficili. L'attenzione dei credenti è fissa su di te. Dio ti ha investito di doni particolari. Tu puoi avere un'influenza sulle persone, e questo è un dono veramente particolare, che è dato solo agli eletti. Adesso, dobbiamo andare in chiesa. Vuoi celebrare la Messa con me?

Cappellano: Io? Dopo tutto questo?

Arcivescovo: Sì, dopo questo.

In un'aula del tribunale ecclesiastico dove si celebra la causa per la beatificazione di Kaszap.

Membro del tribunale: Mi scuso per averla disturbata, ma in queste circostanze, con la guerra, non abbiamo avuto la possibilità di aspettare, né di avvertirla di non venire. Credo che né lei, né noi vogliamo interrompere il nostro servizio al fronte. Secondo le altre testimonianze, il soldato Balog, prima dell'esecuzione, ha chiesto l'aiuto del servo di Dio István Kaszap. Lei conferma questo fatto con la sua deposizione?

Cappellano: Sì.

Membro del tribunale: La prima risposta è affermativa. Secondo le altre testimonianze, Balog non aveva mai pregato prima. Secondo lei, quando si sarebbe convertito Balog? All'alba?

Cappellano: Non posso dirlo con sicurezza. Ma...

Membro del tribunale: Il momento esatto non ha importanza. Non si può procedere, se lei non è in grado di rispondere.

Cappellano: Forse, quando è uscito dalla cella di condannato a morte, ma non posso confermarlo...

Membro del tribunale: Capisco. Dunque, all'alba.

Cappellano: Sì.

Membro del tribunale: Grazie. La risposta è affermativa. Ora la domanda seguente: lei ha visto il cadavere di Balog?

Cappellano: Non l'ho visto, ma presumo che...

Membro del tribunale: Risponda sì o no. Questa udienza è stata convocata per confermare le dichiarazioni di altre persone. Dunque lei non l'ha visto?

Cappellano: No.

Membro del tribunale: La risposta è negativa. Grazie per la sua collaborazione. Le chiedo di firmare il processo verbale.

Ospedale.

Suora: Sia lodato Gesù Cristo. Spero che non si sia perso niente. Controlli l'inventario e firmi la ricevuta.

Cappellano: Spero che Dio liberi i credenti dalla tentazione. Ha salvato anche Lot. Sodoma avrebbe avuto bisogno di dieci uomini giusti, ma non c'erano. E dove sono questi uomini giusti ai giorni nostri?

Suora: Ce ne sono di più, li deve cercare.

Cappellano: Ma chi ci dirà quali sono i giusti? Risponda sì o no. Questa è la legge. Gesù Cristo ha detto: « Che il tuo linguaggio sia sì, se sì, no se no». Tutto ciò che è di più è del demonio. Solamente sì o no. Sì, no, sì, no. Sì.

Suora: Credo di aver dimenticato qualcosa.

Cappellano: No, sì, no. Io vi dico, se voi avrete fede, non avrete più dubbi, e se voi dite a quella montagna che si alzi e si getti nel mare, essa lo farà. Tutto quello che avrete chiesto con fiducia nelle preghiere, voi l'avrete.

Dottore: Resti vicino a lui, durante la crisi. Vado a prendere le medicine.

Suora: E' terribile, eppure un vasto avvenire si è aperto dentro di lui.

Dottore: Per fortuna ha un fisico forte che lotta contro questo futuro.

Suora: Lei dice per fortuna?

Dottore: La crisi non è un segno assoluto di malattia, potrebbe essere un segno di salute, è una questione di punti di vista. Da una parte c'è il gregge, dove egli vuole ritornare perché ha paura di cadere in un precipizio, e dall'altra c'è l'altra sponda del precipizio. Anche se il precipizio può essere saltato.

Cappellano: István Kaszap, servo di Dio, sii il mio intecessore. Dio mio, se anche tu lo vuoi, fa' un miracolo. Mi rimetto alla tua santa volontà. Ti

domando solo di darmi la tua grazia e, se devo morire, di perdonare i miei peccati. Tu mi credi Tommaso, perché mi vedi? Beati quelli che credono lo stesso senza vedere. Beati. Vattene Balog, non ti voglio più vedere. Andatevene. Non vi voglio più vedere, andatevene. Andatevene.

TUZOLTÓ UTCA 25

Via dei pompieri, 25

I dialoghi del film di István Szabó

Sceneggiatura: István Szabó
Regia: István Szabó
Fotografia: Sándor Sára
Musica: Zdenkó Tamássy
Personaggi e interpreti
La signora Gaskóy: Rita Békés
Maria: Lucyna Winnicka
János, marito di Maria: Péter Müller
Andris: András Bálint
Julika: Mari Szemes
Aranka: Ági Mészáros
La madre di Maria: Margit Makay
Il padre di Maria: Károly Kovács
Prodotto dallo Studio Budapest
Distribuzione: Hungarofilm

Una casa, circondata da altre in corso di demolizione, in un vecchio quartiere di Budapest, in una notte d'estate. La gente che vi abita sta coricandosi. Brandelli dei loro discorsi. E sogni, incubi, ricordi: del tempo di guerra, e di prima e di dopo.

Maria: Lascio la finestra aperta, almeno ci sarà un po' di corrente.

Andris: Dì mamma, hai mai sentito un caldo così?

Maria: Beh sì... qualche volta.

La signora Gaskóy: Preparami il letto per favore: ho già preso il sonnifero.

Marika (Canticchia): La bambina fa la nanna in braccio alla sua mamma, ninna nanna...

La signora Szentivany: Ti trucchi molto, Kriszta, ti verranno presto le rughe.

Kriszta: Perché? Tu non ti sei mai truccata...

La signora Szentivany: E ho le rughe lo stesso vero? È questo che vuoi dire...

Kriszta: Non dire sciocchezze...

Szentivany: Per oggi basta. Hai scritto abbastanza. *(Legge)*. Noto con piacere che oggi scrivo meglio la a e la o, lettere che richiedono movimenti rotondi. Anzi ora mi esercito a scriverne tutta una pagina. Sei molto bravo, ma ora vatti a riposare... Bene, andrò a dormire... da solo.

Dottor Maté: Buona notte.

Szentivany: Arrivederci.

Dottor Maté: E chi riuscirà a dormire con questo caldo?

Kriszta: È una sera particolarmente calda.

Postas: Ho sete... una sete tremenda.

Rozsika: Perché bevi troppo.

Postas: Mi sento proprio male. Sto male Rozsika.

Rozsika: Se morisse stanotte, è la fine... Non gli rimane più molto, l'ha detto il dottore. Se morisse stanotte...

Hackl: Qui ci vogliono molti soldi. Nella lettera avevi promesso di mandarmeli.

Erzsi: Grazie, buona notte.

Goll: Niente male. Bel petto, bel sedere. Non sarà una signora. Eh, magari ce l'avessi un giorno una femmina così.

Erzsi: Padre che sei nei cieli, i miei occhi sono chiusi, ma i tuoi sono sempre aperti. Veglia su di me stanotte.

Ancsa: Uno... due... tre... quattro... cinque... sei... sette... otto... nove... dieci... undici... dodici...

La signora Gaskóy: Ancora dieci minuti e poi il sonnifero mi farà effetto. Bisogna aver pazienza, lo so bene che non bastano un paio di minuti, ci vuole almeno mezz'ora, e mancano ancora quindici minuti... Sì, soltanto quindici. Almeno non avessi questo ronzio nella testa... Ancora dieci minuti, dieci, poi mi addormento, se Dio vuole.

Maria: (I vestiti... Proverò a pensare ai vestiti, a quel vestito di seta rosa che portavo al ballo degli studenti, all'università, con quei fiorellini verdi... Ma perché gliel'ho lasciato a Teca, nel '45? Non se lo meritava, non mi ha mai aiutata. I vestiti, non si lasciano mai a nessuno).

Andris: Ti ho riportato il libro.

Andris: *(Canticchia)*. Ti ho riportato il libro.

Julika: Vieni... Ma che vuoi da me, Andraska? Perché non vai dalle altre, da Kriszta, da Anca. Sono più belle e anche più giovani, con le cosce sode. Baciami anche sulla bocca. Perché non mi baci sulla bocca?

Andis: Non mi piace baciare.

Julika: *(Ridendo)*. Sciocco. Ma non importa, caro. Sei buono, sei tanto buono. Ma perché i giovani vogliono fare l'amore con me, eh? Su, dimmelo tu. Adesso, dimmelo. Dio mio, come sono stanca. Padre nostro che sei nei cieli ...i soldi per l'affitto li ho messi da parte, devo averli messi da parte. Venga il tuo regno.

Baba: Perché le dai tanto da mangiare, mamma? Così ingrasserà e non potrà più lavorare.

Erzsi: Non era mica tanto...

La madre di Maria: Ersike, zia Baba lo dice per il tuo bene e, poi, la ghiottoneria è un peccato...

Baba: Certo che parlo per il suo bene, ma lei non mi vuole dare ascolto. Non ce la farà a stare in piedi accanto alla sua macchina... e sai come andrà a finire?
La cacceranno. E tornerà a fare la contadina.

Maria: Ti prego Baba, non parlare così.

Baba: E perché? È la verità. La verità si può dire no?

Maria: Lo so, lo sappiamo che parli sempre per il bene degli altri, ma sei insopportabile.

Baba: Guarda che non c'è nessuno bisogno di sopportarmi. Anzi, sapete che vi dico? Potete pure andarvene. Quando vi pare. Mi volete veder morta? E va bene, uccidetemi, allora.

La madre di Maria: Baba, non è il caso...

Baba: Mamma, fammi il piacere, non intrometterti.

Erzsi: Nonna, ti prego. M'insegni a fare la torta di cioccolato?

La madre di Maria: Occorre della polvere di cacao o ovomaltina, margarina, zucchero, uova e latte. Ci vorrebbe anche la farina; ma non si riesce a trovarla, però a te dovrebbero darla. Ti spetta di diritto. Dopotutto, sei comunista, non è così?

Erzsi: Me ne ero proprio dimenticata.

Aranka: Una pelliccia marrone è veramente bella. Un bel visone marrone, scuro, liscio e morbido. Sì, è bella.
Sai, la cosa più gentile che hai saputo dirmi è stato quando mi sei apparso in sogno, per la prima volta, e mi hai detto che è con me che avresti voluto vivere e, un'altra volta, che le mie minestre sono le più buone che tu abbia mangiato. Non sgualcire il lenzuolo.

Gaskóy: La minestra è importante.

Aranka: Per un uomo, è la cosa più importante.

Gaskóy: Bella, calda, che ti riscalda tutto, zuppa di patate, zuppa di fagioli, un gulasch piccante...

Aranka: Zuppa di verdura, zuppa di piselli, un brodino saporito...

Gaskóy: Zuppa con uova, e molte spezie...

Aranka: Zuppa di cipolle...

Gaskóy: Che ne dici della zuppa di pomodoro con panna?

Aranka: Hai anche un bel pancino...

Gaskóy: Ehi, bada che sono nudo...

Aranka: E allora? Sapessi quanti ne ho già visti e di tutte le specie. Beh, facciamo un po' d'ordine, qui. Sei un uomo forte, e per te vale la pena di cucinare...

La signora Gaskóy: Ma perché non riesco a dormire? Lui dorme sempre: è sempre riuscito a dormire, anche nel '44, anche nel '50. Allora potevo

anch'io, e ora no, proprio ora che tutto è finito... Perché non agisce ancora il sonnifero? No! Non posso prenderne ancora.

Ancsa: Dio mio, come mi batte il cuore ogni volta che passa davanti alla finestra. Batte così forte che senz'altro, lo sentirà. Quanto può durare ancora? Quando farai all'amore con me? O, forse, non ti piace nemmeno fare all'amore? Perché non vuoi amarmi? Se lo fossi un ragazzo... che cosa non farei... Saprei come eccitare una donna.

Andris: Scusa, perché ridi?

Krizsta: Hai fatto una faccia.

Andris: Non volevo disturbarti.

Kriszta: Non mi disturbi. Sto facendo solo una doccia.

Andris: Già. Fa caldo.

Kriszta: Tu non te la fai una doccia?

Andris: Veramente, lo già fatta... Sei molto bella.

Kriszta: Lo so. Ti ringrazio.

Andris: Ti dà fastidio se ti guardo?

Kriszta: No... anzi mi piace. Ma non mi lusinga particolarmente, in fondo, non è merito mio se sono diventata carina. Sarà merito dei miei genitori, o non so di chi, forse di Dio? Non pensi che sia così?

Andris: Vieni a letto con me, Kriszta?

La signora Szentivany: È proprio bella, vero? Io ero come lei: il petto, i fianchi, le gambe, proprio come li avevo io. Anch'io ero bella. Che caldo fa oggi.

Andris: Forse è ridicolo, che te lo dica soltanto adesso, dopo tanti anni. Ti amo.

Kriszta: Anch'io. Verrò senz'altro a letto con te. Voglio diventare la tua amante e anche tua moglie, forse.
Mamma... mamma... Hai sentito? Sta ancora scrivendo...

La signora Szentivany: Vuoi andare da Imre?

Kriszta: No, no.

La signora Szentivany: Cercate di fare meno rumore. Ieri vi avranno sentito **tutti.**

Kriszta: A me piace fare all'amore così.

La signora Szentivany: E non ti vergogni?

Szentivany: Quando scopri che sei stato tradito, che tutti ti abbandonano, che puoi fare? Lo vedete, tutti, che sono rimasto solo, che sono stato ingannato, preso in giro. Mi trovo in una situazione di merda. Che si pretende da me? Io sono rimasto al mio posto. Ma ora che debbo fare? Chi è che me lo dice? Non può andare avanti così.

Dottor Maté: E io che faccio?

Szentivany: Questo non lo so, ma è ora di finirla.

Dottor Maté: Forse mi dovrei sposare.

Szentivany: Ah.

János, marito di Maria: Questo sarà il tuo abito da sposa, ti piace? Vuoi diventare mia moglie? Vuoi diventare mia moglie? Non mi hai ancora risposto... Vuoi diventare mia moglie?

Maria: Dio mio, chi di voi due mi vuole sposare? Sei tu Jáncsi che me lo chiedi, sorridendo. Ma questa è la tua voce, János e anche la tua faccia. Dio mio, ma di chi è questa faccia? È tua János o è tua Jáncsi? È possibile che abbia dimenticato la tua faccia? Forse sì, l'ho dimenticata. Chi di voi due mi vuole sposare? Non ha importanza.

János: Vuoi diventare mia moglie?

Maria: Non lo so... non lo so... se voglio diventare tua moglie.

János: Mi hai detto sempre di amarmi.

Maria: Ma certo che ti amo. Te lo avrò detto sicuramente. Ma so che morirete tutti e due. Cercate di capire. Io so fin d'ora quello che soffrirò quando tu morirai. Perché debbo per forza soffrire? Senza poterci far nulla. No, non so se dovrei sposarti. Voglio pensarci ancora. Aspetta fino a domani. Dio mio, che cosa devo fare?

János: E i bambini?

Maria: I bambini, i bambini. Che devo fare János? Non so proprio che devo fare, lasciami riflettere fino a domani, ti prego. Fino a domani. Domani. Dammi il tempo di pensarci.

La signora Szentivany: Ciao, Maria, che hai? Mi sembri così sconvolta.

Maria: No, no, niente. Vedi, non so decidermi se sposarmi o no.

La signora Szentivany: Già. È una decisione difficile. È comprensibile. Ma lo ami?

Maria: Credo di sì. Beh, in fondo lo amo molto.

La signora Szentivany: Allora, dovresti sposarlo. Provaci.

Maria: Provare? Ma che cosa devo provare?

Maria: C'è qualcuno da te?

Julika: No. Sono sola. Stavo pensando al mio primo marito.

Maria: Ti disturbo?

Julika: Ma no che non mi disturbi. Vieni, entra pure. Anzi mi fa piacere che sei venuta. Dice che non mi vuole più. Ti sembro una donna che nessuno più desidera?

Maria: Ma che dici. Senti, non riesco a decidere se debbo sposarmi o no.

Julika: Non ti sposare. Se hai un minimo di cervello non lo farai.

Maria: Davvero.

Julika: Lo ami?

Maria: Vorrei proprio saperlo.

Maria: Papà, senti, vorrei chiederti una cosa...

Padre di Maria: D'accordo. Ora ho da fare, se vuoi, ne parliamo quando torno.

Baba: Vieni a vedere.

(*Baba e Maria ridono*).

Ufficiale francese: Mesdemoiselles. Mesdemoiselles, s'il vous plait! Est-ce-que vous avez vu des soldats rouges?

La madre di Maria: Vous cherchez quelque chose monsieur le colonel?

Ufficiale: Stiamo cercando soldati rossi, forse sono in cantina o sul tetto.

La madre di Maria: No, monsieur le colonel, il n'y-a personne chez nous.

Ufficiale: Vous etes sûre, Madame?

La madre di Maria: Oui, sûre, monsieur le colonel.

Ufficiale: Est-ce-que je pourrais faire un control?

La madre di Maria: Naturellement, monsieur le colonel.

Ufficiale: Et la nuit? Et demain? Et l'après demain?

La madre di Maria: Oui, monsieur le colonel.

Ufficiale: Merci madame. Mesdemoiselles...

Il padre di Maria: Non può rimanere sempre nascosto lì dentro. Ma non vede che gli dànno la caccia. Non hanno più scampo. Glielo spieghi a suo fratello che deve andarsene di qua, e subito...

Goll: Ma dove va?

Il padre di Maria: Dove gli pare, purché se ne vada. A Vienna.

Goll: Ha ragione, signor consigliere. Ma come farà a vivere, a Vienna?

Il padre di Maria: Mit der Hut in der Hand, caro Goll. Col cappello in mano.

Faragò: Non posso proprio dire che le notizie che mi ha dato siano divertenti.

Maria: Perché?

Faragò: Vengono dalla Germania, dall'Italia, dall'Ungheria. I soliti slogan. Propaganda.

Maria: Come slogan?

Faragò: Mi dica: suo padre non potrebbe trovarmi un lavoro?

Maria: Mio padre?

Il padre di Maria: E cosa farebbe in una situazione così?

Faragò: È semplice. Prendo questo samovar. No, non questo, stia tranquillo, uno di casa mia, lo vendo e me ne vado in Russia. Perché non vedo proprio come un uomo possa crearsi una vita normale in questo paese.

Il padre di Maria: Mit der Hut in der Hand, caro giovanotto. Sono dell'opinione che non esistano problemi senza soluzione.

Senti, Erzsike, non vedo proprio, lo escludo, che nostra figlia possa sposare un giovinastro con quelle idee.
È troppo impertinente confusionario, e anarchico per giunta.
Dice che porterà via gli oggetti di valore dalla casa dei genitori e se ne andrà in Russia.
È arrivato a dire questo, e lo credo capace di farlo. Pensa: deruberebbe persino i propri genitori.

Madre di Maria: Il figlio che non è riconoscente con i propri genitori rimarrà solo nella vita. La famiglia è l'unico e vero sostegno, qualunque cosa ti capiti... qualunque... Per questo l'unità della famiglia è importante. Tutta la vita di tuo padre è stata un bell'esempio. Grazie, Milena.

Zsoka: Se fossi al posto suo, escluderei anche Bela. Non si lava mai il collo. Non l'hai notato?

Baba: Io trovo che Maria è decisamente sciocca. C'è un ragazzo, simpatico e gentile. Medico. Guadagna bene. Ma lei non lo vuole sposare. Penserò io a organizzare un incontro. Non è puntuale, e che importanza ha?

La madre di Maria: Questo denota instabilità di carattere. Il vero signore è sempre puntuale. Quando il tuo povero padre, la mattina camminava per la via Mester...

Milena: Signora.

La madre di Maria: La gente sapeva che erano le otto precise. Perché a quell'ora il signor Consigliere andava sempre in ufficio.

Milena: Signora, per cortesia...

La madre di Maria: Sì, mia cara, la puntualità è la cortesia dei re.

Milena: Signora, con il suo permesso vorrei licenziarmi. Perché... parto.

La madre di Maria: Dove vai?

Milena: In Canada.

La madre di Maria: Come mai?

Milena: Molti del mio paese ci sono già andati.

Madre di Maria: Non avevo mai pensato che un giorno saresti andata via.

Signora tedesca: Perché non sposa Alfred? Ne sarebbe veramente felice.

Maria: Alfred è tedesco. Preferisco un ungherese.

Signora: Davvero, mi dispiace. Ha perso un buon partito.

Maria: Si stava male nel campo di concentramento russo?

Alfred: Male? Dal dentista è peggio...

Rozsika: Il vestito da sposa è pronto. Proprio come voleva lei. Le faccio tanti auguri signorina, che si sposi presto.

Maria: Anche lei me lo dice... Santo cielo, per me è così difficile.

Rozsika: Per lei? Per noi è difficile. Se fossi bella, come lei, andrei in giro nuda per farmi ammirare da tutti.

Bela: Sai che ho pensato? Metteremo direttamente sul giornale l'annuncio del nostro matrimonio. Così dovremo sposarci.

Maria: Ma io so già che ti uccideranno. Ti porteranno via e ti uccideranno. So anche che cosa ti faranno. Ti infileranno dei chiodi dovunque, sotto le unghie, nel corpo. E ti fucileranno.

Bela: Maria, come puoi dire cose del genere?

Il marito di Baba: Avete saputo l'ultima? Bruciano i libri. Il popolo si può riscaldare alla fiamma della cultura, ha capito?

Il padre di Maria: Balogh Pali è un ragazzo proprio simpatico. E non è stupido. Ma non credo che sia onesto. E' avido. Troppo ingordo.

Baba: Papà lo ha definito stupendamente. E' un uomo così avido che mette sempre nel piatto il doppio di quello che può mangiare.

Balogh Pali: Mi dica, Maria, perché vuole sposare Deli? Perché non sposa me per esempio?

Maria: So che morirà di freddo sul fronte russo. Gli toglieranno gli stivali e lo lascieranno là, sulla neve. Ma no, non devo dire queste cose.

Maria: Come posso consolarla? Con un bacio o con una caramella?

Balogh Pali: Ecco, una caramella.

Maria: Mi prometta che non andrà mai al fronte.

Balogh Pali: Quale fronte?

Maria: In guerra, sul fronte russo. Deve scappare.

Balogh Pali: Scappare? Dove?

Maria: Non lo so. Non lo so.

Lotti: Vieni con me in America, Marcsika, io ho già deciso.

Maria: Credi che lì sarà meglio?

Il padre di Maria: Qui fa veramente caldo, oggi.

János: Come è bella.

Maria: Bella? Stava parlando della casa?

János: Sì, bella...

Maria: E' orrenda, non lo vede? Allora, è veramente un uomo felice. Almeno non se ne renderà mai conto.

János: Per me è bella.

Klari: Solo gli animali questi problemi non ce li hanno.

Lotti: E allora, Maria. Vuoi sposare János?

Maria: Sposarlo? So già che morirà tra le mie braccia.

Deli Bandi: Ho un'idea. Ora sposati con lui. E, se non sarai felice, vieni da me. Ti aspetterò.

Maria: Mi aspetterai. Mi aspetterai. Voi tutti mi aspetterete.

Bözsi: Maria, papà vuol sapere se l'orologio va bene.

Maria: L'orologio? Certo che va bene, Bözsike.

Bözsi: Sposati, Maria. Dammi retta. Sposati.

Maria: Proprio tu mi parli così, tu che hai rinunciato a vivere.

Bözsi: Fallo per i momenti belli. Ci saranno dei momenti belli da vivere.

Maria: Se non ho scavalcato la ringhiera, se anch'io non ho preso il cianuro... che ne sai perché non l'ho fatto? Perché...

Szentivany: Le devo trovare. Non possono lasciarmi qua. Debbo trovarle. Non possono lasciarmi solo. Che cosa devo portarmi via? Hanno portato via tutto. Perché sto qua, in piedi? Che cosa mi succede?

Krisztina (Canticchia)

Szentivany: Ma è Kriszta. Ora la chiamo. Dovrò gridare. Kriszta. Se almeno potessi sedermi. Vorrei tanto starmene seduto.

(Pianto di bambini)

Muhari: Cos'ha questo bambino che piange? Nanna... Su, su, non piangete. Come si calmeranno i bambini? Vi farò sentire una poesia, anzi una canzone. Non piangere che ti faccio sentire una bella canzone. « Sono il soldato Luigi Kossuth ». Bella eh? Che c'è, non ti piace? Mi dispiace, ma conosco soltanto questa.

Rozsika: Dormi, fai la nanna. Ninna, nanna...

Muhari: Come sta il postino? Gli ho portato un po' di cognac.

Rozsika: Tutta la vita non ha fatto che bere.

Muhari: Non parlare così.

Rozsika: Smettila una buona volta di farmi la predica. Proprio tu mi critichi?

Muhari: Ne vuoi un goccio?

Rozsika: Sì. Sogna. Sta facendo un brutto sogno.

Muhari: Bisogna svegliarlo.

Roszika: Per carità... Si è appena addormentato.

Muhari: Se uno sta facendo brutti sogni, bisogna svegliarlo. Ehi... Sveglia. Svegliati, che ti ho portato il cognac. Quante ne avrai viste tu.

Postas: Ti ho aspettato nella neve. Continuavo invano a gridare: sono vivo. Poi ho cominciato a sentire caldo.

Primo postino: Se torniamo indietro moriamo di freddo. Possiamo fermarci solo un minuto.

Secondo postino: Ci troveranno lo stesso. Tanto, qui o lì, dobbiamo morire.

Postas: Chi ha detto che morirò? Vivrò più a lungo di voi. Mi avete lasciato. Guardate. Ha smesso. Non nevica più.

Primo postino: E' rotta...

Postas: La porto da Muhari così me la aggiusta.

Rozsika: Vivrai per sempre, tu.

Prima ragazza: Buon compleanno, Edda. Ti faccio i miei migliori auguri.

Edda: Grazie.

Primo ragazzo: Questo è un regalo utile per quando hai freddo.

Terzo ragazzo: Con tanti auguri.

Edda: Ti ringrazio.

Una donna: È per te.

Terza ragazza: Ti auguro tanta felicità.

Edda: Grazie.

Terza ragazza: Se durasse tutta la vita...

La signora Gaskóy: Mi hai spaventata.

Bandi: Sono scappato.

Gaskóy: Scappato? Hai bisogno di una minestra calda...

Andris: Sei bella. Dove prendi il sole?

Ancsa: Sul tetto, vicino alla soffitta. Nessuno mi vede. Sono tutta abbronzata, perché lo prendo nuda. Dimmi ancora che sono bella, che ti piaccio. Su, dimmelo ancora.

Andris: Vorrei che non finisse mai. Vorrei che il tempo si fermasse...

Ancsa: Baciami ancora, Andris.

Andris: Speriamo che non rimanga incinta.

Il padre di János: Cosa può dire un vecchio medico con la sua modesta esperienza della vita a una coppia di novelli sposi? Forse una cosa sola. Il resto non conta. Realizzate, nella vostra vita, quello che non abbiamo fatto noi.

(Tutti ridono)

Il padre di Maria: *(Ride).* Anch'io dirò una cosa sola, un proverbio che ripeteva sempre mio nonno: Col cappello in mano, dovunque, potrai presentarti. E questa massima, l'ho applicata onestamente, in tutta la mia vita.

Aranka: Guardate com'era carina la sposa da bambina. Era un vero tesoro. Guardate qua, una vera bambolina, vero?

La signora Gaskóy: Le abbiamo appena tolte dal forno. Tanti auguri alla bella sposina.

Edda: Ti auguro tanta felicità.

Maria: Sedetevi anche voi. Grazie, grazie, grazie.

Una voce: E' meravigliosa.

La madre di Maria: Bisogna sempre aiutare chi è più povero di noi.

Baba: La torta è proprio buona. E' freschissima. Mangiala. Hai sentito? Assaggiala.

Nonna: Era un inverno rigido, quando mio marito mi portò qui.

Maria: Nonna...

Nonna: Abbiamo girato tanto prima di trovare questa casa. La neve aveva ricoperto tutto. Si vedevano solo i recinti. Il freddo mordeva. Mio

marito e io ci mettemmo a correre sulla neve. Correvo... Oh, mei Gott, der Schnee hat so gekracht unter meinen Füssen.

Il marito di Baba: Che dice?

Lotti: Correva e la neve scricchiolava.

Klari: Hm?

La signora Gaskóy: E la neve scricchiolava.

Nonna: Der Schnee hat so gekracht unter meinen Füssen.

Rozsika: Cosa?

Zsoka: Che sotto i piedi la neve scricchiolava e allora, la neve scricchiolava sotto i piedi...

La madre di János: Faceva quel rumore...

Sckrenk: Fate attenzione. Vi insegnerò come indossare la maschera antigas, per proteggervi dai gas velenosi, e poi come sistemare sulla barella i feriti e i malati. Prima operazione: prendete tutti il contenitore metallico con la maschera antigas. Secondo: per mezzo della cinghia, appendete il contenitore alla spalla sinistra, i bambini a tracollo. Eseguire l'operazione senza fretta, con calma. Terzo: svitate il coperchio del contenitore da destra verso sinistra. Ecco, così... Per poter montare la maschera estraetene i componenti dal contenitore. Quarto...

Gaskóy: E un bel giorno tutto ci crollerà addosso, ve lo dico io.

Varhely: Non arriveremo nemmeno a questo. Secondo me, per inghiottirci basta solo che aprano la bocca e noi ce ne staremo buoni buoni a guardare...

Il marito di Baba: Certo. E che altro possiamo fare? Chi siamo io, lei, noi tutti, che cosa rappresentiamo? Siamo così piccoli che ci vedono appena.

Varhely: Sì...

Il marito di Baba: Appena uno prova ad aprir bocca, a ceffoni gliela faranno chiudere, quelli.

Goll: E di chi è la colpa? Me lo dica lei di chi è la colpa di quello che sta succedendo qui.

Il marito di Baba: Eh, lo sappiamo tutti di chi è.

Un vicino: Lo sappiamo tutti, ma non lo dice nessuno.

Gaskóy: Ma perché vi state riscaldando tanto? Che ne sappiamo cosa succederà? Aspettiamo con calma la fine e poi, in qualche modo, si farà.

Il padre di Maria: Giusto. Dobbiamo restare calmi, prima del tempo è inutile tremare. Non siamo tanto forti, da poter fare da soli ciò che vorremmo fare. La nostra è una maledizione millenaria.

Goll: Millenaria, millenaria. Sanno dire solo parole grosse. Che crepino tutti insieme alle loro idee.

Schrenk: Chi avesse qualcosa da chiedermi venga al mio negozio, dalle sette del mattino alle sette di sera, dalle sette di sera alle sette di mattina potrà trovarmi a casa ogni giorno.

Gaskóy: I tipi come lui bisognerebbe impiccarli, impiccarli al primo albero, capisci? E staccargli i denti.

Schrenk: Signor Gaskóy, ma cosa sta facendo? Eppure le ho spiegato come deve fare. Bisogna rispettare assolutamente il regolamento. Non è così che si impugna la vanga.

Gaskóy: Va bene... va bene.

Edda: Quello lì è un ufficiale.

Hachl: Che cosa viene a fare qui un ufficiale?

La madre di Maria: Chissà perché l'hanno mandato?

Il padre di Maria: Se è qui, ci sarà qualche ragione.

Edda: E' un ufficiale dell'esercito.

Maria: E già...

La signora Gaskóy: Proprio qua...

Deli Bandi: Quanto ti dà tuo marito al giorno per tutto questo lavoro? Sono venuta a salutarti.

Maria: Perché?

Deli Bandi: Parto per l'Australia. Senti, ti do un ultimo consiglio. Vattene al più presto. Qui è la fine. Beh... Tante cose. Stammi bene.

Maria: Ti auguro una vita felice. Aspettami, scendo con te. Sii felice.

Deli Bandi: Anche tu.

Maria: È finita anche con lui.

Bela: Ero venuta a trovarti, per farti le condoglianze. Sai quanto affetto provavo anch'io per tua nonna.

Maria: Grazie. Sei sempre tanto cara.

Aranka: Ha vissuto in questa casa sessanta anni.

Rozsika: Sessantacinque.

Edda: Sessantacinque.

Hackl: Com'era bella. Somigliava alla regina Elisabetta.

Bözsi: Dicono che da giovane fosse bellissima.

Goll: Se ne è andata anche lei.

Muhari: È la vita.

La signora Gaskóy: Che fortuna ha avuto. S'è addormentata, ed è morta.

Vilma Kis: Che bella morte...

La signora Szentivany: Una morte serena.

Schrenk: Settanta anni ha vissuto in questa casa.

Maria: Dimmi, tu mi ami?

János: Dovresti saperlo...

Maria: ...me ne vado e lo lascio. Con lui non ci resto.

Markos: Ungheresi, l'inno della patria.

(Inno nazionale ungherese)

Sergente: Compagnia, attenti! Dietro front! Avanti marsch! Un-due, un-due...

János: Ferma, ferma. Distribuite il pane.

La signora Gaskóy: Ma ce l'ha ordinato l'albergo Astoria...

János: Lo compro io. Aspettate. Prendete. Forza ragazzi. Prendete, prendete.

Secondo uomo: Ehi, bambina, prendi. È per te.

La signora Gaskóy: Dottore, i suoi soldi.

János: Ma il pane l'ho comprato.

La signora Gaskóy: Non potevo rifiutarli. C'era troppa gente. Debbo stare attenta. Ho paura.

Gaskóy: Gli inglesi non sopporteranno per molto questa commedia.

Edda: Gesù, Gesù, Gesù, aiuto.

Rozsika: Gesù, santissimo.

Il padre di Maria: Ma, insomma, me lo sapete dire cosa vogliono da cittadini come noi? Mio padre ha combattuto nel '48. Mio nonno era medico al castello reale durante la peste del 1832. Fu l'unico medico che rimase lì fino all'ultimo momento; e fu il popolo a far celebrare un Te Deum per lui. Che vogliono questi da me? Ringraziarmi per quanto abbiamo fatto, noi tutti, per l'Ungheria? Presenterò subito un appello e questo è il primo passo.

Baba: Sapevo che finiva così. Da dieci anni ve lo sto dicendo. Avete visto che è successo? E' la fine.

La madre di Maria: Dammi l'anello, la catenina, la spilla. Non dobbiamo avere niente addosso che possa indurli a ucciderci per derubarci. Porteremo con noi soltanto qualcosa che ci serva da merce di scambio...

Maria: Siete impazziti.

La madre di Maria: ...o a corrompere qualcuno, se sarà necessario.

Il postino: Buongiorno, ho portato una notifica.

Maria: Mio marito non c'è.

Il postino: Ve la debbo consegnare. Dovete partire entro un'ora.

Maria: Ma, questa... ha la data di ieri. Perché non ce l'ha consegnata prima?

Postino: Volevo farvi passare una notte tranquilla.

Maria: Mascalzone. Farabutto. Mascalzone.

Maria: Rozsika, posso darti i miei vestiti? Sai, devo andare via.

Rozsika: Sì, lo so.

Maria: Potrebbero servirti. Non so, te li puoi aggiustare per te.

Rozsika: Sì, Marika.

Maria: Grazie.

Rozsika: Di niente.

Maria: Julika, dobbiamo andarcene via. Posso lasciarti questa roba? Se per caso dovessimo tornare...

Julika: Che dici: Non essere sciocca.

Maria: Posso entrare?

Julika: Certo, perché no, vieni, accomodati.

Maria: Signor conte, noi dobbiamo andar via, potremo lasciare da lei qualche mobile?

Maday: Ma certo signora...

Maria: Se non tornassi, ne disponga come meglio crederà.

Maday: La prego, non parli così. È una questione temporanea...

Maria: Temporanea...

Maday: Sì, temporanea. Che posso fare per lei?

Maria: Niente.

Maday: Allora abbia cura di sé.

Maria: Le lascio questi libri. Se non tornassi a riprenderli, li consideri suoi.

Una vicina: Beh... mio marito è molto malato, e io aspetto un bambino. Sembra ridicolo, vero?

Maria: Ma no! Allora, non la disturbo.

Una vicina: Me li lasci pure...

Maria: Grazie.

Una vicina: Li terrò con cura. Buona fortuna.

Maria: Grazie.

Goll: Spero che quel farabutto di Schrenk non se ne accorga, e nemmeno Vilma Kis, la sua amante. Sarebbero capaci di denunciarci. Stanotte andrò nell'appartamento e prenderò quello che c'è rimasto. Stia sicura, terrò tutto come fosse roba mia.

János: E pretendono pure che lavori...

Maria: Dammi il cianuro.

János: Sei impazzita?

Maria: Horvath l'ha dato alla moglie.

János: Non ho il cianuro, e non posso dartelo.

Maria: Trovalo.

János: No.

Maria: Ti prego.

János: La farmacia è già chiusa.

Maria: A te lo dànno.

Jànos: No. Non lo prenderò.

Maria: Per quando non ce la farò più...

János: No, non saresti in grado di giudicarlo.

Maria: Abbi fiducia in me, se mi ami un poco.

Schrenk: Procederemo subito a un primo controllo, per sequestrare ogni oggetto di valore che potrebbe essere usato a scopo di corruzione. Avanti. Spogliatevi! Avanti. Avete capito sì o no? Spogliatevi! E passate uno alla volta qui, dietro il paravento. Andiamo sbrigatevi.

Vilma Kis: Non fateci perdere tempo.

Una donna: Non ha niente... Avanti la prossima. Non ha niente. Avanti un'altra. Mi scusi tanto signora. Non ha niente... Un'altra.

Maria: Che vergogna. Vergognatevi, vergognatevi tutti.. Che vergogna.

Vilma Kis: Chi è passato prenda la sua roba e vada avanti.

Primo soldato: Disinfestazione. Toglietevi tutto. Mettete la vostra roba in quell'angolo. Lavatevi i capelli. Passate alla disinfezione.

Terzo soldato: Ma che succede?

Prostituta: Io sono soltanto una prostituta. Perché mi trattate così? Lasciatemi andare.

Una prigioniera: Stia calma, vedrà che la manderanno via. Sardine, una scatola di sardine...

Maria: L'hanno tirata qui dalla strada.

Orci: Il violino, dove l'avete messo il mio violino? Non riesco a trovarlo da nessuna parte.

Comandante: Rastrellamento. Aprite la porta. Aprite la porta. Aprite.

La signora Gaskóy: Un rastrellamento. Svegliati, ti supplico.

Comandante: Ci sono disertori o sovversivi? Avanti, cercateli dap pertutto.

Edda: Un giorno anche questo passerà e non lo sogneremo nemmeno più.

La signora Gaskóy: Se almeno non mi facesse tanto male la gamba. Cos'è?

Ocsi: La mia chiamata alle armi. Partirò all'alba.

La signora Gaskóy: Ocsi, non partire. Resta qui, ti nasconderemo noi.

Ocsi: Se mi prendono, mi fucileranno subito.

La signora Gaskóy: Sulla neve...

Ocsi: Già, ho paura. Non voglio morire.

La signora Gaskóy: Ma tu non devi morire.

Edda: Forse ha ragione Ocsi. Fanno tanti rastrellamenti...

La signora Gaskóy: Perché ti intrometti? Come ti permetti. Con quale diritto?

Bandi: Qui non ce lo voglio!

La signora Gaskóy: L'hai chiamato tu...

Bandi: E quando? Quando le cose andavano male? Era una situazione ben diversa. Non riuscite proprio a capirlo? Su voi non si può fare affidamento.

La signora Gaskóy: Ah tu! tu! Non guardi in faccia a nessuno, quando si tratta di te stesso. Lo sapevo. Tutta la famiglia l'ha capito, quando il Bristol ci ha disdetto la fornitura che avevamo da tanti anni, perché gli avevi offerto i panini a mezzo centesimo l'uno in meno, proprio tu. Tu!

La moglie di Bandi: Bandi. Caro, dolce Bandi. Tesoro mio, mio...
Gaskóy: Sai, era furibonda e isterica. Hanno cercato Bandi a casa, minacciando di portarlo via. Lui non sa proprio dove andare. E dove può andare, poveretto.

Muhari: Potremmo anche farci una partita a ramino.

La signora Gaskóy: A ramino? Tu sai giocare?

Magdi: Scusami, non sapevo dove andare. Ospitami questa notte, poi in qualche modo farò.

Edda: Magdi vorrebbe rinfrescarsi un po'.

La signora Gaskóy: E tua madre?

Magdi: L'ho lasciata a casa. Ora il mio primo dovere è salvare mia figlia.

La signora Gaskóy: Hai mangiato?

Magdi: Macché, non ho proprio fame.

La signora Gaskóy: Ma devi mangiare.

Magdi: Posso restare questa notte?

La signora Gaskóy: Non potete restare in questa casa. Non vi posso nascondere in soffitta. La bambina farebbe chiasso. E se si ammalasse? Come farei a chiamare un medico? Chi vuoi che venga di notte in una soffitta? Vorrei dormire, solo dormire.

Il postino: C'è la cartolina di richiamo alle armi per suo cognato. Non aspettate qualche altra lettera? Dall'America? Dall'Australia? Magari una rimessa.

La signora Gaskóy: No, non lo so.

Il postino: Peccato.

La signora Gaskóy: Mio cognato questa notte non tornerà, non sopporta il caldo del forno.
Non andartene. Non andartene mai più. Sei andato via troppe volte.

Varhely: Mi troveranno subito.

La signora Gaskóy: Vai su in soffitta, nasconditi lì.

Varhely: Ma...

La signora Gaskóy: Se c'è posto per tre persone, ci sarà anche per te.

Varhely: Devo partire.

La signora Gaskóy: Sei un vigliacco. Avete tutti paura. Hai paura anche di nasconderti. E' spaventoso.

La madre di Varhely: Non riuscivo più a restare sola in casa. Scusami, ma ho pensato di venire da voi per un paio di giorni.

La signora Gaskóy: Ma non è possibile. Mi dispiace moltissimo ma non potete restare tutti. Stanno facendo rastrellamenti giorno e notte. Le guardie ormai conoscono tutti quelli che abitano in questa casa. Se ne torni a casa sua, la prego, lo faccia per me signora Varhelyi. La ringrazio tanto. Non riuscirei più a dormire se qualcun altro restasse qui.

Bandi (Fa un verso scherzoso)

La moglie di Bandi: ...e piantala con gli scherzi.

Yuri: Ahà!

Aranka: Non abbia paura di me. Non sono una spia. Da me nessuno saprà mai niente.

La signora Gaskóy: Cosa c'è?

Aranka: C'è un soldato da nascondere.

Ufficiale: Perquisite l'edificio. Avanti, fate presto!

La signora Gaskóy: Gradisce un po' di pane, signor tenente? E' ancora caldo. Ne prenda quanto ne vuole.

Ufficiale: Ora no, più tardi. Tu chi sei? Su le mani. Faccia al muro. Voi chi siete? Faccia al muro.

La signora Gaskóy: (Tutto finirà, e non ce ne accorgeremo nemmeno. E nessuno ci crederà quanto lo racconteremo. Come è buffo mio marito in quella posizione...).

La signora Gaskóy: Dio le gambe! Eppure, prima non mi hanno fatto mai male. Ora accendo la luce. Dovremo stare tanto tempo al buio. Papà lo diceva sempre che dovevamo restare tanto tempo al buio.

Ancsa: Sto cercando i vestiti così i ragazzi possono cambiarsi.

La signora Gaskóy: Figliola, non cominciare proprio adesso.

Ancsa: Mamma, stavo cercando un vestito...

La signora Gaskóy: Sei ancora una bambina, siete ancora due ragazzini, è ancora presto per metterti quell'altro vestito. Ora vedi tutto facile e bello. Ma poi?, Ancsa. Accenderò le luci dell'albero di Natale. Voglio che tutto sia bene in luce. Così, dopo, potrò chiedere una pensione speciale e andrò in giro a raccogliere gli attestati di benemerenza. « In fede dichiaro di aver dato rifugio e assistenza a numerosi disoccupati ».

Magdi: Spettabile direzione delle pensioni. Dichiaro, sotto la mia responsabilità, che durante la guerra la signora Gaskóy mi ha dato rifugio e assistenza, salvandomi la vita...

La madre di Varhely: Con la presente dichiaro, sotto la mia responsabilità, che la signora Gaskóy, durante la guerra, mi ha dato rifugio e assistenza, salvandomi la vita...

La figlia di Magdi: ...con la presente dichiaro, sotto la mia responsabilità, che la signora Gaskóy, durante la guerra, mi ha dato rifugio e assistenza, salvandomi la vita.

Voce uomo: Lei era una partigiana?

La signora Gaskóy: Io? No, non ero una partigiana. Io ho nascosto qualche persona.

Il garzone del fornaio: Signora Irma, che ci stanno a fare quei soldati lì? Guardano sempre verso la soffitta.

La signora Gaskóy: Macché soffitta, guardano il cielo.

Il garzone: Ci fucileranno tutti.

La signora Gaskóy: Sei ammattito? Sta zitto e vattene, sennò si insospettiscono.

Vilma Kis: Faccio finta di niente solo per lei, lei sì che è un vero signore e anche un bell'uomo. Come è scritto nel Vangelo? « C'è tanto posto nella casa del Signore ». Non è così?

La signora Gaskóy: Sono tanto stanca. Non sapevo che, con gli anni, tutto si consuma: le vene, i nervi. La tranquillità, voglio la tranquillità. Voglio che non succeda più niente. Sì, niente. Sogno un giorno qualunque, un solo giorno senza mal di testa, una notte senza brutti sogni. Solo questo chiedo, o Signore.

Soldato: La moglie del dottor Baló. La signora Baló.

Maria: Sono io.

Soldato: Prenda la sua roba e se ne vada via.

Maria: Vi lascio tutta la mia roba, vi lascio tutto quello che ho.

Una donna: Maria, sei impazzita? È inverno, il bambino non può girare senza cappotto.

Maria: Scusate... C'è un Dio...

János: C'è. I tedeschi perderanno la guerra, ma la vedremo la fine?

Maria: Io vado dai miei genitori...

Tedesco: Dove vai?

Maria: A trovare i miei genitori.

Tedesco: Ah ja! Sono più di due anni che non vedo i miei genitori.

Maria: (Come è diventato sereno il suo viso. I giovani anche da morti sono sempre belli).

Una voce: Stanno arrivando i russi.

Schrenk: Disfattisti! Bisognerebbe impiccare tutti quelli che diffondono voci false.

Il padre di János: Maria: morituri te salutant, « quelli che debbono morire ti salutano ». Dovreste studiare tutti il latino.

Maria: Si papà. Lo dirò a János.

Il padre di János: János l'ha studiato, dillo a quelli che resteranno vivi.

Kardós: Alt! Fermati carogna.
Maria: Papà.

Russo: Wohin? (Dove vai?)

Maria: Meine Eltern besuchen (Dai miei genitori).

Una monaca: Venga figliola...

Maria: Baba.

Baba: Tuo marito sta molto male.

Maria: Janós.

János: Sai, il cuore. Tutt'a un tratto, proprio adesso che tutto era finito. Dov'è quella maledetta iniezione?

Seconda monaca: Ora arriva. Aranka è andata a prenderla.

János: Vita schifosa. Fottuta vita di merda. Che schifo questa maledetta vita.

Il dottor Maté: Infarto?

János: Sì. scusatemi se prima ho perso la testa. Non volevo offendervi, sorella.

Dottor Maté: Non stia a pensarci. È stata una reazione comprensibile Le signore vogliono accomodarsi?

Muhari: Vieni fuori vigliacco.

Gaskóy: Bastardo. Venduto.

János: Dov'è il medico? Doveva tornare per farmi l'iniezione. Ti prego, apri la finestra. Aprila. Che ore sono? Vorrei sapere l'ora esatta.

Maria: Ecco: E' arrivato quel momento... come lo ricordo. Lo sapevo... ma perché non posso farci nulla! Muore. Dov'è quel medico? E' morto. Non so più chi sei, non so dove sei, e nemmeno cosa sei. Ma almeno lì, fagli trovare la pace! Capisci, la pace.

Terza monaca: Oh, il dottore aveva un'anima veramente buona...

Quarta monaca: Ti risposerai, cara figliola, ma lui resterà sempre nel tuo ricordo.

Maria: Ma devo proprio sposarmi? Sapendo esattamente come andrà a finire? Non voglio. Non voglio più rivederlo. Non posso rivederlo. No.

Maria: (Da lontano, guardare da lontano, non piangere. Il dolore passerà. Me lo ricordo...). Che caldo spaventoso. Sono tutta sudata.

Hakl: Sai dirmi quante ruote dentate ci sono in questo orologio?

Bözsi: Forse sette, papà.

Hakl: Ma come è possibile, ancora non l'hai imparato? Tante rotelline quanti sono i numeri sopra il quadrante.

Bözsi: Non imparerò mai.

Hakl: Su, ma perché piangi ancora?

Edda: È inutile che impari, tanto lo sai che si butterà dal balcone.

Hakl: Non è ancora sicuro, e tu non ti immischiare. Fai attenzione, ora te lo rispiego. Tu, perché ti alzi? Tra poco toccherà anche a te. Anche se siete femmine avete bisogno di imparare un mestiere. Se

questa molla qui si rompe è un grosso guaio, capito? Perché bisogna smontare tutto l'orologio.

Edda: Quello che vuoi insegnarci non ci servirà mai, papà, mai.

Hakl: Non puoi sapere che ti riserva la vita. Avendo un buon mestiere, il mio, sarai al riparo dalle cattive sorprese.

Bözsi: Non credo davvero, papà.

Edda: Io me ne vado, papà, debbo andar via.

Hakl: No, aspetta, tu sei così brava...

Edda: Mi rattrista solo il pensiero che tu sia sempre solo. Non c'è nessuno che cucini o faccia il bucato per te. Ti mando questa lettera per consolarti. Ora ci potrai vedere almeno in fotografia. Pista è quello al centro accanto ci sono io. Mi avevi riconosciuta? Jolanka ti farà pensare a me, ne sono sicura. Certe volte mi sembra di vedere la mia povera sorellina.

Hakl: Edda, sta attenta, fammi vedere quanto sei brava. Sapresti rimontarlo? Dove la metteresti? Qui? Dove tengo la pinzetta o in un altro posto?

Edda: Questa va qui, papà.

Hakl: Gli splendidi orologi esposti in bella mostra nella mia vetrina non sono in vendita. Non ho la licenza. Servono all'unico scopo di attirare l'attenzione sul mio laboratorio.

Ocsi: Sii buona con me, Julika. Tra poco non potrò più andare con le ragazze.

Julika: Non dire questo, Ocsi, non dir questo.

Ocsi: Mi fucileranno.

Julika: No.

Ocsi: Morirò...

Julika: Non parlare, vieni... vieni...

Ocsi: Sarebbe bello tornare a casa, sedersi all'angolo della strada con la fisarmonica. Mi riconosceresti, Julika?

Julika: Povero Ocsi.

Ocsi: Come sei morbida, come sei calda.

Julika: Dio mio quanto sei forte ancora, e giovane.

Ocsi: Ormai tu non sei più giovane.

Julika: No, no.

La signora Gaskóy: (È finita, finalmente, anche questo è passato, Sándor).

Varhely: Tutto bene?

La signora Gaskóy: Tutto bene.

Varhely: Andiamocene al cinema, li hanno riaperti?

La signora Gaskóy: Proprio non lo so...

Varhely: Vieni con me al cinema.

La signora Gaskóy: Chiamo Edda.

Varhely: Come stai?

Edda: Ho l'impressione di avere almeno duecento anni.

Vilma Kis: Scusi signora, mi firmi una dichiarazione.

La signora Gaskóy: Che dichiarazione?

Vilma Kis: Una testimonianza. Nella sua soffitta, lei ospitava tanti poveri perseguitati, io me ne ero accorta, ma non ho mai detto niente, no? Anch'io sono una patriota. Lei lo può testimoniare.

La signora Gaskóy: Dia qua.

Donnetta: Signora, lei è... l'unica che può testimoniare in favore di mio marito. Sia buona, firmi questa dichiarazione.

Kardós: Quando sono venuto a fare quel rastrellamento, ho impedito ai miei uomini di perquisire la sua casa. Mi firmi l'attestato. Grazie.

Il dottore Maté: I miei ossequi signora. Sono il dottor Maté. Lei si ricorderà certamente di me e avrà rilevato le mie idee e il mio operato...

La signora Gaskóy: Certo, certo...

Dotor Maté: Sia gentile, sottoscriva questa dichiarazione. La ringrazio, signora Gaskóy.

(*Un canto di bambini*)

Aranka: Senta, signora Maria, lo firmi anche lei. È un esposto contro quel mascalzone di Schrenk. Non abbia scrupoli di coscienza. Si ricordi come si è comportato con lei. Chissà quanto avrà rubato quello quando faceva il caporione. E a che prezzo ci vendeva le patate.

Maria: Signor conte, mi scusi se non sono venuta prima. I mobili che ho lasciato da lei posso venire a prenderli?

Maday: Sì, sì, venga quando vuole. Sono a sua disposizione. Mi sono preso la libertà di usarli. Ma ne ho avuto la massima cura.

Maria: La ringrazio.

Maday: Prego.

Una donna: Ha notizie della signora Szabó?

Maria: No.

Roszica: È scomparso al fronte. È morto. È qui, sulla lista. È scomparso al fronte. È morto. È sulla lista.

Maria: Ciao Rozsica.

Roszica: Maria.

Maria: Scusami se non sono ancora venuta a riprendermi quei vestiti.

Roszica: Si figuri. Li ho conservati sotto naftalina, meno uno che ho messo quando ha fatto quel freddo.. Lei non sentiva freddo?

Maria: I libri e quelle cosette che ho lasciato da lei, vorrei riprenderli, signora.

Una vicina: Sì, certamente. Vilma Kis le ha portato via un armadio.

Maria: **Quanto le devo?**

Una vicina: Non si preoccupi, ne riparleremo.

Il padre di Maria: Razza di degenerato, a questo siamo arrivati!

Lotti: Maria, vieni con me in America.

Maria: E che ci faccio in America, Lotti?

Lotti: Ti devi sposare. Ma certo, una buona volta ti devi sposare.

Maria: Eh, sposarmi... E con chi mi sposo?

Lotti: Con Pali Balogh. Lui ti ama tanto. Può darti una sicurezza. Ha insistito tanto perché te lo dicessi.

Maria: Ma è morto. È morto. Al fronte, nel '43.

Lotti: Ti chiedo scusa, e Bela?

Maria: Anche lui.

Lotti: E Deli?

Maria: È andato in Australia.

Lotti: A me non ha detto niente. Ma quando sei andato in Australia, tu?

Deli Bandi: Nel '40. Scusami ma il tuo indirizzo non lo sapevo.

Lotti: Adesso, però, Maria potresti sposarla.

Deli Bandi: No, non credo. Forse un anno e mezzo fa...

Maria: Non è così semplice. Io so già, in anticipo, come andrà a finire. Che debbo fare? Su avanti, ditemelo voi. Non sapete dirlo.

Maria: Dove vai?

Edda: In America.Voglio andarmene da qua. Basta.

Maria: E tuo padre?

Edda: Non lo so. Basta, me ne vado.

Lotte: Tutti quanti in America vogliono andarsene.

Zscka: Mia cara Maria. Mi trovo in Brasile, a migliaia di chilometri di distanza. Ma, per me, nulla è cambiato. Siamo a quattromila metri di altezza sul livello del mare, solo a mezzora di auto dal paese più vicino, in un posto meraviglioso e tranquillo. Ma non posso farci proprio niente: neanche qui riesco a dormire.

Maria: Neanche tu? E pensare che da ragazza eri così allegra.

Balogh Beli: Ridevi sempre.

Bela: Forse ridevi anche un po' troppo.

Balogh Beli: Sì, ma non è stato gentile da parte tua non venire a letto con me. Ti amavo tanto.

Szoka: Ma con Bela a letto ci sei andata, è vero?

Bali Palogh: Sì...

Maria e Bela: Sì..

Klari: Dunque era questa la ragione per la quale ci venivi a trovare.

Maria: Che altro potevo fare...

Lotti: Era... bello con lui?

Maria: Sì.

Lotti: Lo sposerai?

Deli Bandi: Sposatelo. È in gamba lui. Lo è sempre stato.

Maria: Non posso.

Lotti: Bela, perché non te la sposi?

Maria: Perché l'hanno ucciso sul Don, eppure te l'avevo già detto. Come puoi essere così crudele?

Lotti: No, non me l'hai detto. Non l'ho mai saputo, come potevo fare a saperlo?

Maria: Calmati.

Faragó: Io ora vi lascio. Durante l'occupazione una ragazza mi ha nascosto, non posso più lasciarla.

Maria: Beh, ormai non puoi lasciarla.

Szoka: Tu ti sei sempre messa dalla parte delle donne.

Bela: La ami?

Faragó: Non hai capito che non posso lasciarla?Debbo sposarmela. Sarei un ingrato se la lasciassi.

Lotti: Ma forse sarai infelice.

Faragó: Sono vivo.

La commissaria del popolo: Datemi le chiavi e i libri della contabilità. In nome del popolo, espropriamo il panificio.

La signora Gaskóy: Signora!

La commissaria: Adesso non ci sono più signore. Niente più sfruttamento dell'uomo sull'uomo.

La commissaria: Compagni, aprite pure la porta, se avete caldo.

Varhely: Ci prenderemo un bel raffreddore con questa corrente. Dille che me ne vado.

La signora Gaskóy: Debbo dirglielo io? Dove vai?

Varhely: Dammi qualcosa in modo che possa partire. Le posate, o il tuo anello con la pietra azzurra.

La signora Gaskóy: Ma dove vuoi andare?

Varhely: Ancora non lo so. Per il momento, andrò a Vienna.

La signora Gaskóy: Con chi?

Varhely: E che importanza ha? Me ne vado.

La signora Gaskóy: Ma perché lo dice a me? Proprio a me.

Varhely: Ti ho chiesto qualcosa. Allora?

La signora Gaskóy: Sí, adesso te li vado a prendere... L'anello con la pietra azzurra e le posate.

La signora Gaskóy: Ocsi. Ocsi caro.

Ocsi: Figurati che sognavo di essere vivo.

La signora Gaskóy: Ocsi. Ocsi caro.

Ocsi: E tu stai bene?

La signora Gaskóy: Sì, sì, che sto bene. Solo le gambe, le vene e la testa. E poi c'è la pressione che va da centoventi fino a duecento. Qualche volta sale anche di più.

Bandi: Irma.

La signora Gaskóy: Bandi. Bandi caro.

Bandi: Ciao Edda.

La signora Gaskóy: Rose gialle.

Edda: Da dove vengono questi magnifici fiori?

Bandi: Da Sidney. Sono per i miei fratelli e anche per le mie sorelline. Giozo, Giozo carissimo.

Gaskóy: Ciao.

Bandi: Ti sei fatta proprio una bella donna. Fatti vedere un po'. E anche tu, sei proprio bella. Aspetta. Ho portato qualcosa anche per te. Questo è per te. Anche questo. Sei contenta?
Irma, Edda, Sándor, Giozo. Aspetta, prendi anche questo. Questo è per te, nonna Gaskóy. Questo a papà. Questo per lo zio. Alla mamma, Kata, Jansci, Tomi, Ocsi... e pure questo è tuo.

Ancsa: E questo cos'è?

Bandi: Sale. Lo vendevano qui all'angolo e, così, ho pensato di comprarlo. È sempre bene avere il sale in casa, almeno per due o tre mesi. Questa lezione l'abbiamo imparata durante la guerra, non è vero?

La signora Gaskóy: C'è odor di pane. Non lo sentite?

Edda: Odore di pane. E da dove può venire?

Bandi: Odor di pane caldo.

Tutti: (*Canticchiando*). Odor di pane caldo... caldo, caldo. Odor di pane.

La commissaria: Ssss, potrebbero sentire.

La signora Gaskóy: Lei chi è?

La commissaria: Fate più piano, vi prego. Sono Eva. Si ricorda di me? Certo, che si ricorda. Ero venuta qui per l'esproprio, per nazionalizzare il forno. Mi nasconda in soffitta. So che c'è posto. Nasconda anche me. Grazie. Grazie per aver spento la luce.

Maria: Finalmente ho capito. Non fa differenza che scelga l'uno o l'altro. Gli uomini che una volta mi interessavano purtroppo sono morti. Nella vita, l'importante sono quei pochi momenti d'amore che riusciamo a vivere. È un bel pensiero, no? Potresti anche scriverci su una poesia.

La commissaria: Sì, certo, sarebbe bello avere qualcuno con cui dormire.

Maria: Eh, sarebbe bello..

Baba: Avrei potuto fare la puttana anche io. Non mi mancavano le occasioni, questo è certo. Ma il povero papà era così moralmente integro e puro. Era davvero meraviglioso vivere con lui.

Goll: Dichiaro aperta la riunione. In base all'ordine del giorno, propongo di eleggere la nostra coinquilina, signora Gaskóy, alla presidenza di questa riunione.

Il marito di Baba: Abbiamo ottenuto una vittoria completa.

Maria: Parli proprio tu che te ne stai in America? Che ne sai tu di quello che succede qua? Niente, niente.

Lotti: E tu perché non batti le mani?

Ragazzo: (Caro Gesù Bambino, non voglio altro, per Natale, che un monopattino con i cuscinetti a sfera. Anzi, mi bastano i cuscinetti a sfera, perché un pezzo di legno adatto l'ho già trovato in soffitta. E, se è possibile, occupati della pensione della mamma. Tanta gente le ha promesso di aiutarla, ma nessuno l'ha fatto. Fallo tu che sei amico dei bambini, questo per te è certamente facile. Ti ringrazio in anticipo, caro papà Stalin).

Maday: Scusi, non so se l'ha saputo, ma ora noi dobbiamo andar via di qua. Vorrei pregarla di tenermi alcuni oggetti. Nel caso che tornassi...

Maria: Ma certo...

Maday: Se non tornassi, ne disponga come crede.

Maria: Non dica questo...

Maday: **La ringrazio.**

Maria: Posso aiutarla?

Maday: No. Grazie.

Maria: Abbia cura di sé.

Maday: **Grazie.**

Postas: Maria, allora vogliamo sposarci?

Maria: Ti prego... lasciami riflettere.

Lotti: Sposalo Maria, devi sposartelo.

Maria: Credi davvero?

Lotti: **Sì.**

Maria: Non hai il diritto di immischiarti in queste cose quando non ne sai niente. Io so come va a finire. Lo so fin d'ora. Ti innamori di qualcuno. Quello muore, e rimani sola come prima, anzi peggio perché sei anche disperata. Ma perché deve finire così?

Lotti: Parlavo solo per il tuo bene.

Maria: Ma, che bene e bene. Anzi, fammi il piacere, non mandarmi più niente. Basta con i pacchi dono, con i vestiti usati. Non è questo che mi serve. Ho bisogno di tranquillità, solo tranquillità. Ho bisogno che il mio cervello non lavori troppo, per non sentirmi sempre responsabile di qualcuno, per non dover prendere più decisioni. Io non posso farci niente. Sono fatta così, credetemi. Io... E non mandarmi mai più sardine.

Baba: Ti stanno aspettando.

Postas: Sei bella.

Maria: Sono vecchia.

Postas: Ti amo come sei.

Maria: Perché mi dici questo?

Postas: Ho già scritto alla direzione delle pensioni, informandoli che sei mia moglie. Dove ho messo la lettera?

Una vicina: Un goccino di cognac? Lo prenda, le fa bene.

Maria: Non voglio essere niente. Niente. Assolutamente niente. Nulla.

Baba: Maria. La mamma, che disgrazia, tutta colpa di questo caldo. La mamma è morta.

Maria: (Non offenderti. Non riesco a piangere. Sono svuotata. Non sento niente. Nessun dolore. Sono sfinita. Forse più tardi, tra qualche giorno, qualche mese, non so quando. Forse, potrò ancora... La mamma era già molto vecchia. Scusami, ma non riesco proprio a piangere).

Andris: Non so proprio...

Robivecchi: Mi dica un prezzo, poi ci mettiamo d'accordo. Oh, un'altalena... là... là... là... Un pullover vechio... e anche bucato. Un ombrello.

Andris: Con il manico intagliato.

Robivecchi: Ah... Occhiali, modello vecchio. Sono anche rotti. Una borsa, proprio quello che mi serve. Però è un po' scucita. Che altro c'è da vendere? Ah scarpe, scarponi per bambini. Questi sì che mi servono. Queste sì che vanno. Che altro avete da vendere? Soprabito di pelle, foulard, buona questa stoffa, una bella giacca. Avanti, l'aiuto a togliersela. Oh, anche questo cappotto mi serve, l'aiuto a toglierselo, signora. Non avete nient'altro da vendere?

Andris: La fotografia non può interessarla, ma la cornice è d'argento.

Robivecchi: Che altro c'è da vendere?

Andris: (Ho sognato. Che sogni ho fatto..).

Muhari: Speriamo che non faccia tanto caldo...

Schrenk: Speriamo davvero.

Maday: Buongiorno.

Julika: Come mai così tardi, oggi?

Maday: Oggi non sono di turno.

Giovanotto: Quanta sporcizia, quante porcherie. Bisognerebbe bruciare tutto, gettare tutto al fuoco. E noi dovremmo aver pietà di questa gente? Hanno avuto sempre tutto. Quando mai hanno sofferto? Guarda, che mobili hanno, che tavoli, che letti. Non sono altro che fango, putridume, sporcizia. Meritano una lezione, dovremmo bastonarli per bene. Figurati. Tanto, al primo pugno, si metterebbero a implorare aiuto e pietà. Ma, in fondo, loro cosa hanno perso? Sono più numerosi di prima. E, guarda, quanta roba hanno.

Andris: Che fai nonno, lascialo perdere.

Il padre di János: Ma sta male...

Andris: Quello là ci ammazzerebbe.

Il padre di János: Sta male, poverino...

Andris: Lascialo perdere.

Robivecchi: Chi ha roba da vendere? Compro vestiti, scarpe, oggetti, cose vecchie. Compro tutto. Vengo subito.

Andris: Mamma, ho chiamato il robivecchi.

Robivecchi: Mi ha chiamato lei? Vediamo un po' che avete da vendere. Ah... troppo vecchio. Ah... Ah..., e per questo quanto vuole?

Goll: Quando torna signor Gaskóy?

Gaskóy: Tardi.

Aranka: Come sta suo marito?

Roszica: Eh, ancora campa...

La signora Gaskóy: Stanotte ho dormito malissimo. Forse per il caldo.

Maria: C'era un'aria così afosa.

La signora Gaskóy: Arrivederci.

Maria: Arrivederci.

Maria: Senta, Vilma, oggi viene a stirare da me?

Vilma: Le va bene di pomeriggio?

Andris: Ciao.

Ancsa: Ciao.

Andris: (Non mi voglio girare, non voglio guardare intorno. Credimi mamma, dobbiamo andarcene da questa casa. Non guarderò indietro. Non torno più indietro).

I CONSIGLI DI PUDOVKIN

Mi è stato chiesto, dopo la proiezione del film *Cantando la vita è bella* 1), che cosa pensassi del suo valore artistico. Prima di dare una risposta ho chiesto di esaminare le opinioni del pubblico operaio che ha già visto il film, perché mi sembrava che nessuno più degli operai potesse capire dove fossero i suoi difetti, dato che il film si svolge in una fabbrica ed è diretto a loro. In primo luogo desidero parlarvi di quelli che mi sembrano i meriti assoluti di quest'opera. Sono convinto che essi siano molti e tutti assai importanti. Quello che dirò si basa soprattutto sulla analisi da me fatta nella lettura dei questionari distribuiti dopo le pubbliche proiezioni del film e riempiti da moltissimi operai. Che cosa hanno detto gli operai di questo film? Ognuno di essi è contento che il film parli del lavoro e degli sviluppi produttivi nelle fabbriche. Ma la sostanza di questo giudizio positivo consiste soprattutto in un riconoscimento che risulta da tutte le risposte al questionario. Questo film non è semplicemente « piaciuto », ma ha lasciato tracce su ognuno degli spettatori, li ha fatti riflettere, li ha migliorati. Può capitare che una qualsiasi commedia possa destare divertimento nello spettatore, ma questi, il giorno dopo, se ne sarà dimenticato con estrema facilità. *Cantando la vita è bella*, invece, stimola gli operai, per esempio, a interessarsi più attivamente dei problemi culturali.
Questo è il maggiore merito del film e degli artisti che l'hanno realizzato. Essi contribuiscono seriamente alla edificazione del socialismo. Questo è il maggiore elogio che io possa fare al film e ai suoi creatori. E l'elogio viene soprattutto da parte degli operai, che hanno cercato di dare alla domanda del questionario la risposta più esauriente ed elaborata.

[1] Con questo titolo venne difuso in Italia, per opera della Federazione italiana dei circoli del cinema, *Dalolva szép az élet* di Márton Keleti (1950). Il film raccontava del coro di una fabbrica tanto maldestro da far addormentare, alla sua prima sortita, la maggioranza dell'uditorio. Colpevole del fiasco viene considerato il maestro, Réz, « un esibizionista che dirige il coro sulla base delle vecchie concezioni musicali ». Lakatos, segretario del partito, deve occuparsi della faccenda che, provocando continue discussioni, « influisce sull'andamento della produzione ». Gli operai, con l'aiuto di un nuovo maestro di musica, un ex-operaio, danno vita a un secondo coro che, a differenza del primo, « stabilisce nella fabrica un clima ottimistico e di felicità, con belle canzoni popolari e moderne ». L'escluso Réz e un suo complice, amante dello swing americano, fanno il diavolo a quattro. Riempiono i muri di scritte: « Abbasso i vecchi ». Scoperti, saranno cacciati dalla fabbrica. Migliora la produzione. E il nuovo coro arriva primo a un concorso.

Finora ho visto sette o otto pellicole ungheresi del dopoguerra: la prima fu *Un palmo di terra.* Già allora riportai un'ottima impressione del lavoro svolto dai registi, dagli operatori, dagli attori ungheresi. Non ho cambiato idea, anzi la mia impressione si è rafforzata. Sia il regista che gli attori, che l'operatore del film *Cantando la vita è bella* dimostrano grandi doti, e le loro caratteristiche principali sono: semplicità, sincerità, spregiudicatezza, equilibrio. Queste doti si riflettono anche su coloro che nel film sostengono parti laterali e di secondo piano.

Il film è dunque progresso concreto di tutto il cinema ungherese che fa sperare, inoltre, in ulteriori passi avanti.

I problemi posti nel film generano domande molto importanti: a esempio, il divertente pretesto del problema del coro di fabbrica intorno a cui è imbastito il soggetto del film, fa riflettere lo spettatore sul problema più generale della funzione dell'arte, sulle ragioni per cui l'arte deve esprimere la vita quotidiana degli uomini, sulla funzione dell'arte in regime socialista.

Per tutte queste considerazioni, il film è piaciuto agli operai. Ma al giudizio positivo, gli operai hanno unito le loro critiche che mi sembrano particolarmente interessanti, perché sottolineano errori che nemmeno gli autori del film avevano notato.

Permettetemi di analizzare qualcuno degli errori osservati dal vostro pubblico. Prima di tutto devo parlarvi di una buona consuetudine sovietica, in uso da molti anni. Da noi, i film vengono proiettati al pubblico ancor prima di essere terminati. Questo ci ha dato d'abitudine di tener sempre in gran conto le osservazioni del pubblico, di analizzarne fino in fondo le origini perché il proverbio russo dice: « *Non c'è fumo senza fuoco* », e ogni osservazione del pubblico, anche la più piccola, ha una radice profonda che spetta all'artista di scovare.

Vi racconterò un caso che è successo proprio a me. Stavo girando un film, che considero come uno dei più infelici della mia carriera. Al centro della storia si trovava una coppia di sposi. Il marito si era innamorato di un'altra donna, ma questo non ha importanza. Ricordo che ero suggestionato soprattutto dalla ricerca dell'efficacia formale dell'inquadratura: inquadravo dall'alto, dal basso, di fianco anche il personaggio più secondario. Quando il film fu presentato a un pubblico di operai ebbe un'accoglienza fredda e svogliata. Non eccessivamente, perché tutti sanno che gli operai si rivolgono con l'animo aperto verso l'artista, se sentono che questi vuol dire loro qualche cosa. Qui da voi il pubblico è ancora molto bonario, ma vedrete che esso diventerà sempre più esigente con il continuo e incessante progresso della democrazia popolare. Non bisogna mai abusare della fiducia e della bontà di questo vostro pubblico. Bisogna riflettere bene prima di creare un'opera diretta agli operai e ai lavoratori.

Tornando al caso che volevo raccontarvi, un operaio, dopo la proiezione di quel film, disse che secondo lui, c'erano troppe

nuvole ». Un'osservazione di tal genere potrebbe apparire trascurabile; può avere qualche importanza che vi siano troppe nuvole, in un film? *Non c'è fumo senza fuoco.* Questo uomo semplice aveva svelato, con una semplice osservazione, come al posto di un approfondimento dei rapporti umani, in quel film, abbondassero nuvole, paesaggi e inquadrature strane. Cioè avevo messo in primo piano quello che in un film deve costituire lo sfondo. Quell'operaio aveva rilevato il difetto fondamentale del mio film: il formalismo.

Quando io, nella mia qualità di artista, venivo a conoscenza di quelle critiche, mi sentivo sempre come se mi avessero dato una pugnalata.

Analizziamo ora le critiche rivolte dagli operai al film *Cantando la vita è bella.*

Cominciamo da quella più diffusa, che viene rivolta all'efficacia e alla compiutezza di un importante personaggio: il segretario politico. C'è chi dice ch'egli è spettinato, chi assicura che è vestito male.

Secondo me, quando lo spettatore si accorge di tali difetti, così secondari, significa ch'egli non sente per l'artista tanto affetto da perdonarglieli. Se la figura del segretario politico fosse stata capace di penetrare nell'animo del pubblico, se l'avesse amata e considerata come qualche cosa appartenente alla sua realtà, al suo mondo, non gli sarebbe importato niente del taglio della sua giacca o della sua pettinatura. Ma questo non è l'unico motivo di critica.

C'è chi dice che il segretario politico del film tratti la gente con troppa alterigia, altri credono che egli si comporti come se fosse il solo a rappresentare l'intero partito, altri ancora hanno avuto l'impressione che quel segretario politico non fosse un operaio. Quanta scontentezza ha provocato un solo personaggio.

Evidentemente qualche difetto deve pur esistere in lui, se ha suscitato tante critiche. Esaminiamo attentamente le osservazioni del pubblico operaio e cerchiamo di stabilire perché Ferenc Ladányi, che è un ottimo attore, si è attirato sul personaggio da lui interpretato le critiche del pubblico.

Secondo la mia opinione la colpa va attribuita in primo luogo agli sceneggiatori, poi al regista del film e infine allo stesso Ferenc Ladányi. E la responsabilità è collettiva perché gli artisti non hanno eliminato, insieme, i vari difetti della loro opera.

Quale è la responsabilità degli sceneggiatori? Prima di tutto essi hanno affidato al personaggio una parte *striminzita,* malgrado il fatto che nel film venga detto che il segretario politico è l'elemento propulsore della produzione e del lavoro collettivo degli operai. Eppure non lo vedremo se non quando si tratta di risolvere il problema del coro di fabbrica. Non dico che sarebbe stato necessario caratterizzarlo maggiormente con una folla di piccoli dettagli, ma la parte fondamentale della attività politica del segre-

tario avrebbe dovuto essere descritta. Noi sappiamo che un pittore può abbozzare una testa di uomo solo con qualche tratto, ma egli non può disegnare un occhio solo o semplicemente il naso, perché ciò somiglierebbe a un viso nemmeno lontanamente. Questo è il primo errore degli sceneggiatori.

Il compagno Ferenc Ladányi si è lamentato di non aver potuto rivedere la propria interpretazione attraverso la proiezione dei pezzi di montaggio. Permettetemi di fare una domanda a Ladányi: quanto tempo avete dedicato, il regista, gli sceneggiatori, e voi, allo studio del personaggio che eravate chiamato a interpretare?

Ferenc Ladányi: « Soltanto il tempo delle riprese ».

Pudovkin: Permettetemi ora di citarvi un interessante episodio che capitò a me quando stavo girando il film *Minin e Pogiarski* (t.l. *Fuoco e uragano)*, che fu la mia prima pellicola di carattere storico. La sceneggiatura nella sua forma primitiva, aveva uno spessore di oltre otto centimetri: bastava per otto film, prevedeva tutti i minimi particolari. Un personaggio del film, a esempio, un vecchio capitano di ventura svedese, veniva minutamente descritto nella prima stesura della sceneggiatura attraverso i fatti salienti della sua vita di cinico mercenario senza bandiera, piena di gesta guerresche e crudeli compiute in Germania, in Svizzera e distruggendo i villaggi russi. Il mercenario finiva catturato. Dopo aver ridotto la sceneggiatura, di tutta la biografia rimase soltanto un colloquio che il mercenario aveva con Pogiarski, uno dei protagonisti della storia. Accadde allora nel film un fatto molto interessante e significativo. La figura dell'ufficiale svedese era la più precisa e completa di tutto il film. E questo non era solo la mia opinione, ma l'opinione di tutto il pubblico. Come era potuto accadere questo fatto? Eppure la sequenza non era lunga e l'attore non era dei migliori. Ma aveva avuto la possibilità di conoscere, attraverso la prima sceneggiatura, tutta la vita dell'ufficiale svedese che doveva impersonare, tutto quello che capitava al suo personaggio prima di quella famosa scena che risultò tanto efficace.

Che insegnamento dobbiamo trarre da ciò? Che non è sufficiente imparare alla perfezione la propria parte. Quello che importa è di dare vita a un personaggio pieno di umanità e di verità. Come si deve fare?

In ogni fabbrica ungherese esiste oggi un segretario politico. Lo sceneggiatore, il regista, gli attori avrebbero dovuto conoscerli più internamente, nella loro personalità, nei loro pensieri. Il regista avrebbe potuto quindi farsi una idea ben più completa del suo personaggio. Ne avrebbe fatto un personaggio vivo con una vita propria. Poteva immaginare un personaggio « non-standard » di un segretario politico che ha fatto la guerra, per esempio, che è caduto prigioniero dell'Armata rossa, che ha preso parte alla guerra di liberazione, che nella fabbrica ha certi legami di ami-

cizia con gli operai. Voi capite che un personaggio che ha dietro di sé una storia di questo tipo è diverso da un altro segretario politico che non ha fatto queste esperienze.

Se l'attore avesse approfondito il suo personaggio egli si sarebbe domandato: in quali rapporti vive il segretario politico con gli operai e il dirigente della fabbrica?

Se la fantasia del regista e dell'attore si fosse rivolta verso la creazione di una figura convenzionale, dopo aver conosciuto gli uomini che vivono nelle fabbriche, se avessero collegato i risultati della loro ricerca, della loro esperienza viva, con la loro fantasia di artisti creatori, sarebbero stati in grado di collaborare con gli sceneggiatori. Anche queste osservazioni derivano dalla mia esperienza personale. Nella mia opera più recente, *Zukovsk*, ho dovuto modificare molte scene perché un attore mi aveva dimostrato che non era in grado di sostenere la sua parte, dato che il suo ruolo non aveva nessuna logica interna, che egli, l'attore, non sentiva nel suo personaggio una reale umanità. È una regola, per noi sovietici, che l'attore, qualunque sia il ruolo che deve sostenere, debba avere una idea estremamente chiara dell'intera « biografia » del suo personaggio. La vita del personaggio che non trova espressione nel film, ma che si trova nascosta dietro di esso, deve essere contenuta nell'attore, perché questi sia in grado di creare una figura vivente.

Perciò, il primo errore commesso nel film *Cantando la vita è bella* dagli sceneggiatori, dal regista, dall'attore, è stato quello di non aver sufficientemente e profondamente studiato la vita delle fabbriche.

Ma altre osservazioni vengono mosse dagli operai, anch'esse apparentemente riferite solo ad aspetti particolari del film. Un operaio dice testualmente: « Perché non fanno mai vedere l'ingegnere di quella fabbrica? ». Un'altra osservazione che riporto testualmente: « Perché parlano tanto del coro durante le ore di lavoro? ».

Per dire la verità, io non conosco gli stabilimenti ungheresi, ma vedendo questa pellicola mi sono spaventato quando ho pensato al piano quinquennale. Ho avuto la sensazione che gli operai del film fossero seduti intorno a un tavolo, con davanti un boccale di birra, a parlare di vari argomenti, magari interessanti, e che, ogni tanto, mandassero giù un sorso di birra. Il guaio è che, in questo caso, il boccale di birra era rappresentato dal martello, dal tornio e dagli strumenti di lavoro.

Emerge perciò un problema importantissimo, per l'artista. Quello della coscienza precisa dell'equilibrio in cui si sviluppa la realtà, della misura in cui si svolge la vita. Per gli autori del film il problema fondamentale della loro fabbrica consiste nell'impostazione dell'attività del coro. D'accordo; tuttavia, noi non possiamo, a vantaggio di questo problema, rovesciare le proporzioni della realtà, cioè di quello che accade realmente in una fabbrica. Per

tutte queste importantissime ragioni, la critica di quell'operaio era giustissima.
E sono d'accordo anche con l'altro operaio che sottolineava nel film l'assenza di un personaggio che rappresentasse l'ingegnere della fabbrica.
La causa di questa osservazione indica che il regista e gli sceneggiatori della pellicola non conoscono abbastanza profondamente la vita delle fabbriche.
Se dal tavolo di uno di loro scomparisse improvvisamente il posacenere che generalmente loro hanno sott'occhio, se ne accorgerebbero subito. Ma una persona che non avesse mai veduto il loro tavolo non noterebbero certamente la improvvisa sparizione del posacenere. Questo accade anche per la vita nelle fabbriche.
Vorrei ora esaminare un problema posto da moltissime parti. Chi è il protagonista centrale del film?
Secondo alcuni è Soós, secondo altri il segretario politico, secondo altri ancora sarebbe lo stesso popolo ungherese.
Non mi interessa tanto la domanda in se stessa quanto le ragioni per cui questi operai se la sono posta.
Forse che quando avremo individuato il protagonista centrale del film noi avremo migliorato l'opera d'arte? Noi sappiamo che esistono delle magnifiche opere d'arte senza un ben definito eroe principale. Una di queste è a esempio il bellissimo documentario girato in collaborazione da artisti ungheresi e sovietici sul Festival mondiale della gioventù. In quest'opera noi troviamo tanti protagonisti centrali quanti giovani esistono al mondo. Vi sono anche film con un eroe principale, a esempio *Ciapaiev*. Ma in *Guerra e pace* invece vi sono moltissimi eroi disegnati con precisione e profondità. Chi è l'eroe principale di *Guerra e pace*? Forse Pietro? Oppure il principe Andrej o Nicolaj, o forse Napoleone, o Kutuzov? Quante figure di eroi, ma nessun protagonista centrale. Secondo me, la necessità di un eroe principale non è giustificata, non è indispensabile. Molto più necessario è a mio parere domandarsi se in un film siamo riusciti a creare personaggi vivi, e fuori di ogni schema.
Se voi amate le definizioni precise dirò che, secondo me, il protagonista centrale di un film è la realtà.
Il cinema ungherese ha preso la strada buona. Quella dello sviluppo della cultura progressista, creata dalla classe più progressista dell'umanità, la classe operaia. Ha compreso che gli artisti debbono studiare incessantemente, per acquistare la capacità e il diritto di portare a termine il loro nobile compito: sostenere attivamente il loro amato popolo nella lotta per l'edificazione di una società nuova.

(Questo sunto di un intervento di Vsevolod Pudovkin alla Scuola superiore di arte cinematografica di Budapest è stato pubblicato, con il titolo: *La realtà, il vero protagonista del film,* nel fascicolo *Cinema ungherese, ieri e oggi,* distribuito dalla Ficc nel 1950.)

"ANNA SZABO"
FILM COME STRUMENTO DI VITA

di UMBERTO BARBARO

Per apprezzare pienamente questo film, bisogna essere o molto semplice e ingenuo, o molto preparato e profondo: ed è questa, forse, la più grande lode che si possa fare di un'opera d'arte, il più pieno riconoscimento del suo reale valore. Perché — in guardia, signori intellettuali — il consenso tanto dei semplici che dei profondi è sempre l'avallo più sicuro dei valori: e non solo di quelli artistici, ma anche di quelli morali e sociali, che dagli artistici non sono mai separati né separabili.

Perciò, per fare un esempio celeberrimo, a Don Abbondio, atterrito dai bravi di Don Rodrigo, Perpetua propone, senza rendersene conto, la soluzione della morale eroica, che a lei, figlia del popolo, appare semplicemente naturale ed ovvia; e coincide così, nei suoi pareri, con quelli del Cardinale.

Chi non vedrà la profondità e la finezza di questo nuovo film ungherese *Anna Szabó* e ne contesterà il valore artistico discettando astrattamente di montaggio e di ritmo e, soprattutto, accusandolo di essere *propaganda*, cioè fatto di elementi razionali inelaborati artisticamente — mi par di sentirli, certi spiritosi e culti signorini — farà la parte e la figura del prete disonesto Don Abbondio, elencante sulla punta delle dita: error, conditio, votum, cognitio, crimen, disparatis, vis, ordo, ligamen e tutta la serqua degli impedimenti dirimenti: la parte e la figura del difensore in mala fede di un vile egoismo. Nel nostro caso di un egoismo di classe.

Né ad assolverlo varrebbe la buona fede: la quale potrebbe farlo considerare, per giunta, uno sciocco; un ignaro delle responsabilità morali e sociali del suo lavoro.

La classe di cui quell'ipotetico critico — ma non poi tanto ipotetico — si farebbe paladino è quella, s'intende, che se ne andava in sollucchero per le commedie ungheresi del tempo fascista e che ancora oggi forse le rimpiange: dove il montaggio era *giusto*, il ritmo *corretto*, gli attacchi *senza sbagli* e dove non solo non esisteva alcun elemento razionale, ma non esistevano né logica, né buon senso, né buon gusto; commedie a base di donnine in decolleté e signori in frac, di mobili di pergamena e di telefoni bianchi, confezionate ricucinando all'infinito gli avanzucoli della cucina cosmopolita di Lubitsch, a produrre i più indigesti pasticci della storia del film. Per quella classe, è chiaro, senza uno sforzo serio di comprensione, il cibo sano e nutriente della nuova cinematografia della Repubblica popolare ungherese, resterà per molto tempo incommestibile.

Nel nuovo film ungherese non ci sono banditi né assassini, non ci sono delitti passionali, né delitti senza passione, non ci sono ladri in guanti gialli né ladri gentiluomini, né donne-vampiro, né poliziotti dilettanti, né principi consorti; non ci sono locali notturni, fiori nel fango, amori maledetti, non ci sono i gorghi del peccato, le spire del vizio, le mani del defunto, i baci della morta, i cadaveri assassini e le orchestrine di jazz; non c'è insomma il repertorio *amore carne e diavolo* deceduto sul piano del romanzo domenicale che è caratteristico di altre produzioni cinematografiche; non c'è dunque il consunto e stupido armamentario degradante che serve a far evadere il pubblico nei mondi dell'irrealtà e del sogno ad occhi aperti. Il cinema della nuova Ungheria non è *lo stupefacente dei poveri*: al contrario è un mezzo, e tra i più efficaci, di conoscenza artistica, un'arte le cui immagini promuovono una conoscenza fedele e oggettiva della realtà. Perché la realtà della Repubblica popolare ungherese non ha bisogno di nascondersi, ma — all'opposto — di farsi conoscere nel suo continuo divenire e di diradare le cortine fumogene della calunnia e dell'incomprensione. Immagini senza *distorsione*, mai fini a se stesse o a vuota belluria, ma elementi e strumenti di vita.
I due elementi ideologici che, conseguentemente intrecciati, concorrono a creare la solida struttura narrativa di questo film, sono l'esaltazione del lavoro e l'esaltazione della dirittura morale, anche nella vita privata, sostanzialmente inseparabile da quella civile e sociale. Da qui la trama, tenue ma significativa, del film.
Un'operaia, Anna Szabó, riceve dai compagni della commissione di fabbrica delle acciaierie, in cui lavora, l'incarico « difficile epperò bello », di rendere efficiente lo zoppicante reparto delle formatrici; e riesce ad assolvere il suo compito vincendo i piccoli interessi e le piccole grettezze, la stanca fiducia, la gelosia, l'affarismo nelle compagne, e il frivolo dongiovannismo e l'orgoglio individualistico in un operaio che lavora a un ritrovato che permetterà di moltiplicare la produzione.

È nato così uno dei più chiari e simpatici caratteri della storia del film, un personaggio che, sebbene sovraccarico di allusioni e di significazioni, resta una donna vera e non una fredda astrazione; una donna piena di forza e di gentilezza, piena di fascino, anche se non bella nella comune accezione della parola, per la fronte spaziosa e intelligente, per gli occhi intensi, per la grande musicalità della voce, per il bel corpo flessuoso che porta, come un abito da sera, la tuta operaia, tratto emblematico della nobiltà del lavoro.

L'energia creativa del regista e dei suoi collaboratori e l'originalità del loro modo di raccontare si rivelano agevolmente dal pathos di cui si colmano, quasi inavvertitamente, gli avvenimenti quotidiani del film: proprio per la loro quotidianeità, per la verità dell'ambiente e delle situazioni e per il deliberato sacrificio di ogni facile effetto. Mille piccoli particolari, che abitualmente non

si guardano e non si vedono, mille sfumature, che nella vita non trovano chi interessare e sfuggono, rivelati e insensibilmente accentuati, si sommano nel subcosciente dello spettatore e, ad un tratto, lo prendono alla gola con un'emozione, l'origine della quale non è facile cogliere, e che fa balenare al suo spirito, in tutta la sua forza persuasiva, l'idea madre del film: una grande idea che si fa, nel corso della storia, sempre più nitida e chiara e di cui si sente vibrare l'eco profonda in ogni immagine e in ogni quadro.
E così è sempre stata, grande o piccola, la vera arte di fronte alla realtà: uno specchio che ne riflette, non un frammento occasionale, ma quella parte che l'idea rivela come caratteristica; specchio meraviglioso e magico che non deforma la realtà, ma, dandole una forma artistica, aiuta l'umanità a trasformarla, a farla migliore.

(Questo articolo di Umberto Barbaro apparve nel già citato *Cinema ungherese, ieri e oggi.*)

IL RUOLO DELL'INTELLETTUALE MAGIARO DALLA FINE DELLA GUERRA ALLA « RIVOLTA » DI BUDAPEST

di IVAN FALLARDI

Nell'estate del 1947, durante un soggiorno a Budapest, lo scrittore inglese Dorren Warrimer chiede all'ambasciatore jugoslavo in Ungheria il suo parere sulla democrazia ungherese. « È una democrazia popolare allo 0,1% »[1], risponde il diplomatico. La constatazione, benché espressa in termini paradossali, sottolinea le difficoltà che i comunisti stanno incontrando nel rimuovere un nazionalismo spesso esasperato e nel modificare strutture consolidate. La coalizione dei partiti antifascisti, formatasi all'indomani della liberazione, cerca inutilmente di riscuotere la fiducia di un paese, a suo tempo lanciato nella guerra contro l'Urss, definita, dai pulpiti e dai politici, una crociata in difesa della civiltà occidentale.

«Più un popolo è piccolo, più lungo è il suo inno nazionale » . L'Ungheria condivide, con la maggior parte dei paesi della zona compresa tra l'Europa Centrale e l'Europa Orientale, alcune particolari esperienze storiche e forme istituzionali. Fino al 1945 la struttura sociale del paese è fondamentalmente clerico-feudale. Per la maggior parte dei mille anni della sua storia scritta, il popolo ungherese è sottoposto al dominio di questa o di quella potenza straniera: i mongoli, i turchi, poi la Russia, l'Austria, la Germania. La Riforma giunge in Ungheria, e lascia qualche traccia nelle zone orientali. Ma, sulla nazione in generale, la sua influenza risulta irrilevante. La rivoluzione democratico-borghese del 1848-49 raggiunge momenti di slancio eroico. Tuttavia, anche questa volta, la trasformazione non incide a fondo nella vita del paese. La politica ungherese rimane affidata a una élite estremamente ristretta. La politica estera resta sempre sotto l'influenza asburgica.
Dopo la prima guerra mondiale, l'Ungheria, a somiglianza dei suoi vicini (fatta eccezione per la Cecoslovacchia), ma precedendoli su questa via, adotta le forme politiche di una dittatura di tipo fascista che durano immutate per venticinque anni, fino al 1945. Il « riconoscersi » popolo non slavo, e circondato da vicini slavi, facilita l'allineamento dell'Ungheria con le potenze dominanti immediatamente a occidente, l'Austria e la Germania. Il fascismo clerico-feudale fa del piccolo Stato magiaro un elemento di punta del « cordone sanitario » eretto dalle potenze europee intorno all'Unione Sovietica: nel caso dell'Ungheria la partecipazione a tale

[1] François Fejtö: *Storia delle democrazie popolari*, Vallecchi, Firenze, 1955.
[2] Endre Ady: « Études cinématographiques », n. 73/77, pag. 10.

schieramento assume un significato particolare, sposandosi con il fervore nazionalistico profondamente radicato nell'ostilità magiara verso gli slavi e, quindi, verso la Russia, considerata la maggior « potenza slava ».
Associata « naturale » della Germania nei Balcani, l'Ungheria, definita da Hitler come «il nostro miglior alleato », rappresenta in quella regione costantemente inquieta una fonte di tensione e di pericolo di guerra. L'allineamento con la Germania conserva una logica tutta propria: come la sconfitta tedesca nella prima guerra mondiale porta la Germania a dover subire il trattato di Versailles, così la disfatta ungherese, in quella medesima impresa, significa la riduzione dell'Ungheria, in base al trattato di Trianon del 1920, a una superficie di trentacinquemila miglia quadrate (il 30% dell'estensione precedente) e a circa otto milioni di abitanti (il 35% della popolazione antecedente al trattato).
La parola d'ordine « No, mai! » distingue l'indirizzo della politica estera ungherese nel dopoguerra: è il rifiuto ad adattarsi alla situazione esistente e la « volontà » di riconquistare gli antichi possessi. Questo revanscismo, a sua volta, serve a cementare i legami tra Hitler e Horthy e a far sì che, tra i principali effetti delle decisioni attuate a Monaco e dopo Monaco, tra il '38 e il '39, figuri il passaggio all'Ungheria di ampie porzioni di territorio tolte ai suoi vicini slavi. In cambio di tali vantaggi, l'Ungheria deve pagare con la partecipazione alla seconda guerra mondiale a fianco di Hitler[3].
L'accordo social-democratico con la reggenza fascista negli anni trenta ha gravemente indebolito, all'interno del paese, le organizzazioni sindacali della classe operaia. Le masse contadine sono completamente in balia della propaganda sciovinista, antisemita e fascista. Un ruolo negativo, nella formazione dei « sentimenti » del popolo magiaro, viene giocato dagli intellettuali. Il nucleo dell'intellighentia ungherese, che si compiace di autodefinirsi « classe media storica », è formato da discendenti della piccola nobiltà terriera impoverita e da esponenti della piccola e media borghesia. Certamente, nel periodo compreso tra il 1830 e il 1848, sollecitato dall'interesse per le idee liberali, questo gruppo pare aprirsi ai soffi dei tempi moderni. L'« aggiornamento » è tentato da giovani intellettuali, studenti e scrittori, dei quali Petöfi è il miglior rappresentante. Dopo lo scacco del '48, la massa dell'intellighentia ungherese ripiomba, però, nelle abitudini di classe donchisciottesca, separata dal popolo che disprezza, e chiusa

[3] « In Ungheria vive il nazionalismo più forte e profondamente radicato dell'intera Europa. Le bordate sciovinistiche dell'ungherese superano quelle del polacco ». Le parole di John Gunther, contenute nel suo libro dal titolo *Inside Europe* (New York, 1936, pag. 324), e i giudizi di altri osservatori e storici, precisano la natura sciovinista della politica e del pensiero ungheresi dal 1918 al 1945. L'inglese D. Evans, nel libro *That Blue Danube* (London, 1935, pag. 127), definisce il nazionalismo ungherese come una vera e propria ossessione.

nella torre d'avorio del nazionalismo. Essa monopolizza le funzioni amministrative rinunciando tuttavia a proseguire la tradizione di Kossuth e di Petöfi, a operare cioè per le riforme che necessitano al paese, sia sul piano della nazionalità che su quello sociale (questione agraria) ed economico (industrializzazione). Il regime di Horthy (reazione « nazionale », in effetti feudale, burocratica e militare all'ondata democratica del 1918) accentua le tendenze conformiste della maggior parte degli intellettuali ungheresi. I *Nuovi versi* di Ady sono guardati con sospetto, e Attila József e Béla Bartók sono quasi considerati dei « rinnegati » dalla tradizione « nobiliare ». Il liberalismo, in voga prima del conflitto mondiale, cade adesso in discredito. In compenso il nazionalismo acquista accenti revanscisti, sciovinisti, completamente irreali, come il tentativo di restaurare il Regno di Santo Stefano. L'antisemitismo diventa la grande « idea sociale ». L'industrializzazione viene considerata un pericoloso male: Budapest con i suoi caffè, i suoi teatri, le sue sale da concerto, i suoi empori stracolmi di novità provenienti da Vienna e Berlino, appare come un « interno » da palcoscenico.
Solo dopo la crisi agricola del 1929, le ripercussioni in Europa della crisi americana e l'avvento di Hitler, tra gli intellettuali magiari cominciano a manifestarsi nuove tendenze che si interrogano sull'avvenire nazionale, sul senso del fascismo e del socialismo. Si possono distinguere tre tendenze. La prima è caratterizzata da una ripresa considerevole dei rappresentanti del socialismo sul piano politico e intellettuale (Attila József, Tibor Déry), la seconda dalla formazione del populismo (Gyula Illyès, László Németh, Péter Veres, Ferenc Erdei, József Darvas) e la terza dall'urbanesimo con esponenti della socialdemocrazia da una parte e del liberalismo dall'altra (Zoltán Gáspár, Péter Bauer, János Kósa, Pál Ignótus, Ferenc Fejtő). La tendenza socialista presenta la maggior consistenza e fermezza ideologica, ma, al tempo stesso, la più scarsa presa sui gruppi popolari. Tibor Déry e Attila József, particolarmente seguiti nel periodo della grande crisi, vengono ben presto isolati. Il proposito di una radicale riforma agraria, sostenuta dai populisti, si contrappone alla visione ristretta propria della tendenza urbanistica che sul piano politico dimostra un maggior realismo nei confronti del regime, ma dove il gusto della critica aspra e negativa porta, sul piano sociale, a conclusioni di natura anacronistica e fondamentalmente conservatrice. Nel marzo del 1946, inserendosi nella polemica sollevata dagli urbanisti contro i populisti « compromessi » con il passato regime, Lukács scrive che l'urbanesimo « riflette l'ideologia di uno strato che ripudiò il fascismo, odiò la reazione, ma non fu in grado di fare contro di essa nulla in nessuna direzione. Perché? Poiché nella sua ideologia e nella sua concezione esso è antidemocratico, perché ha paura del movimento reale delle masse. A questo riguardo. nella letteratura urbanistica, un confronto col passato

è altrettanto necessario, anche se in altro senso, che per i populisti. Nella letteratura urbanistica forse troviamo meno uomini compromessi che in quella populista, ma questo essere non compromessi è come il caso dell'abate Siéyès dopo la rivoluzione francese, il quale, a chi gli chiedeva cosa avesse fatto durante la rivoluzione, rispose: "Ho vissuto". È rimasto pulito proprio per non aver partecipato a nulla. Non intendo affatto tenere un atteggiamento da liberale nei confronti delle manifestazioni reazionarie del movimento populista, ma bisogna riconoscere che questo movimento, nella realtà, secondo le proprie capacità, ha partecipato alla lotta per la liberazione ungherese, e se, attraversando questo mare di fango e di sangue, si sporcò non soltanto gli stivali ma anche le mani e la faccia, non so se questo fango è peggio della pulizia che fu il risultato di un ritirarsi, di un nascondersi nella torre d'avorio e di un isolamento dalle masse »[4].
Il « movimento populista» risulta ideologicamente molto vicino alle posizioni dei «narodniki » prerivoluzionari russi. Portavoce dei contadini poveri e senza tetto manifesta non poche prevenzioni nei confronti della classe operaia, considerata etnicamente impura, avendo assorbito numerosi elementi slavi o tedeschi. La ricerca di una « terza via » tra fascismo e socialismo, una « via ungherese » costituisce la caratteristica politica dei populisti. Tra questi scrittori alcuni, come József Darvas — più tardi ministro della cultura di Rákosi — si uniranno ai comunisti. Altri, come Géza Féja, si comprometteranno con le «croci frecciate ». Ma la maggior parte, sia in esilio che in patria, rimarrà fedele alla propria vocazione « terzaforzista », nazional-progressista, riformista.

Dobbiamo attendere fino al dicembre del '44 perché a Debrecen, liberata dai sovietici, si costituisca il primo comitato nazionale comprendente i rappresentanti dei principali partiti antifascisti. In quella occasione, per la prima volta, il partito dei piccoli proprietari e il partito socialdemocratico accettano di collaborare con il partito comunista. Il gruppo, in cui Mathias Rákosi appare la figura dominante accanto a Rajk, Gerö, Nagy, Révai, Hegedüs, pare voglia tenere conto delle particolari condizioni del Paese e della necessità di procedere con una delicata opera di convinzione nei confronti della classe operaia a cui, si assicura, sarà demandata la scelta di nuove strutture per lo Stato ungherese. Le maggiori difficoltà per l'attuazione del programma comunista derivano dalla mancanza di omogeneità sociale e ideologica del popolo che, costituito nella sua maggioranza da contadini, artigiani e ceto medio, non si è ancora identificato nello stato socialista. Esitazioni e dubbi accompagnano gli inizi, nel 1945, della riforma agraria, patrocinata dall'Armata rossa e dal partito co-

[4] György Lukács nell'articolo « Népi ìròk a mérlegen » (t.l. « Scrittori populisti sulla bilancia »), scritto nel marzo del 1946 e apparso su « Irodalom és demokràcia » (« Letteratura e democrazia »), Budapest 1948, pag. 10.

munista. I contadini poveri e i braccianti, memori della drammatica, violenta fine della collettivizzazione tentata da Béla Kun all'epoca della Repubblica dei consigli e informati sulla situazione rurale in Unione Sovietica, sono completamente « plagiati » dalla « borghesia » di campagna e dai kulak, dei quali condividono il feroce anticomunismo e le idee nazionalistiche. Essi non credono alla sincerità del partito comunista quando questi si dichiara promotore del frazionamento della proprietà. Ad aumentare il timore contribuisce la posizione di diffidenza assunta da larga parte del clero nei riguardi delle « riforme ».
La realizzazione in soli due anni e cinque mesi del piano triennale, varato nel 1947, sembra tuttavia annunciare una solida ripresa del Paese. Il clima di ricostruzione nazionale influenza positivamente, in un primo momento, anche il mondo intellettuale. Fin dalla liberazione il partito comunista punta sulla nuova generazione intellettuale, preoccupandosi di eliminare la diffidenza e di apparire sotto una luce favorevole. Il rinnovamento dell'intellighentia ungherese appare quasi una « necessità ». Molti intellettuali, soprattutto appartenenti ai quadri amministrativi, politici e militari, si erano gravemente compromessi con il precedente regime. Hanno rivelato, in passato, simpatie fasciste o passività e opportunismo nei riguardi di Horthy. Si avvia il « recupero » d'un Németh, d'un Bibó, d'un Gyula Illyès, che vanno progressivamente sbarazzandosi dell'eredità « hortysta ». Il processo di trasformazione degli intellettuali magiari si può considerare, nel 1945, felicemente iniziato.
Il clima di tolleranza instauratosi nell'immediato dopoguerra risulta incoraggiante. Nel campo estetico e critico l'autorità di cui gode Lukács pare confermare la solidità della politica di distensione. « Egli voleva fare del partito comunista il mecenate e il protettore di tutte le attività culturali, un centro di raccolta per realizzare le grandi riforme: democratizzazione e modernizzazione dell'insegnamento, allargamento delle basi della cultura, emancipazione dello spirito. Era il momento del pluralismo e del dialogo. La cultura socialista viene presentata come una meta alla quale ogni nazione deve giungere attraverso una lunga evoluzione e tenendo conto delle sue condizioni specifiche e delle tradizioni che le sono proprie »[5].
Gli studi effettuati da Lukács in questo periodo, come *Poesia di partito*[6], stanno a indicare gli sforzi del filosofo volti a fornire alla creazione artistica e letteraria una base ideologica larga e nuova. « Su questo sviluppo si potrà scrivere soltanto un romanzo, finalmente un grande romanzo, non con una teoria del tempo fleuve di trenta volumi, senza un'interruzione. Vivo nel mondo

[5] François Fejtö in *Ungheria 1945-1957*, Einaudi, Torino, 1957, pag. 30-31.
[6] György Lukács: « Pàrtköltészet » (1947), pubblicata nel 1948 su « Irodalom és Demokràcia » e tradotta da Fausto Codino in *Marxismo e politica culturale*, Einaudi, Torino, 1968, pag. 43-47.

balzachiano, vedo finalmente gli uomini e attraverso di loro vedo la legge che li forma e li trasforma. Devo soltanto rappresentarla, ed ecco, l'arte è già pronta... la creazione. È una epopea rara e fortunata almeno per quelli che vedono chiaramente anche attraverso le loro lacrime... Mi preparo per il lavoro. Sento che la parola avrà il suo effetto. Ci sono argomenti e scopo per cui parlare e soprattutto c'è e ci sarà il perché»[7]. Così scrive G. Illyès prima della « grande svolta » del 1948, prima cioè che l'ora del riscatto possa suonare per «alcuni vecchi bolscevichi », come Sándor Gergely e László Rudas, particolarmente insofferenti del nuovo clima di tolleranza e di libertà discretamente sorvegliata allora concessi agli intellettuali magiari.

Il cambiamento di indirizzo politico, segnato dalla creazione del Cominform, pone fine all'evoluzione propria di quegli anni. Si tratta di una immensa operazione che si svolge contemporaneamente in tutti i paesi del'Est e a tutti i livelli della loro vita nazionale. Ne costituiscono tratti evidenti l'inasprirsi della guerra fredda con la preclusione di qualsiasi scambio con l'Occidente, la scomunica di Tito da parte del Cominform e l'ondata propandistica che investe la Jugoslavia[8]. « In un'epoca in cui la formazione di un fronte unito dei lavoratori, anzi di tutti gli elementi democratici, era diventata una questione vitale per la civiltà umana, la tesi di Stalin della socialdemocrazia come fratello gemello del fascismo rese impossibile questo fronte. Egli rimase dunque attaccato a una strategia e a una tattica che erano giustificate nella tempesta rivoluzionaria del 1917 e subito dopo, ma che, col placarsi di quella, dopo lo spiegarsi della grande offensiva del capitalismo monopolistico più reazionario, erano oggettivamente del tutto invecchiate »[9].
Per gli intellettuali, appartenenti al ramo amministrativo e tecnico, la «nuova politica intesa ad assicurare al partito tutto il potere, non meno totale nelle forme e nei minimi dettagli che nella sostanza »[10] si traduce nella loro epurazione da tutte le amministrazioni dello stato e dell'economia. Il provvedimento non colpisce solo i vecchi quadri «borghesi », ma anche gli intellettuali comunisti e filocomunisti di origine borghese o piccoloborghese. Nei posti vacanti vengono insediati membri della classe operaia (spesso sprovvisti di qualsiasi formazione professionale) al fine di rafforzare, in perfetta sintonia con il modello sovietico, il « carattere operaio del regime ». Rákosi, nel rapporto approvato e adottato come risoluzione ufficiale del Partito nel set-

[7] Gyula Illyès: *Irò öröm.* (tl. *La gioia dello scrittore*, 1947).
[8] Più di cinquanta trasmissioni radiofoniche invitano a « rovesciare » il governo di Belgrado, definito una « cricca di traditori e di spie ».
[9] György Lukács: « La mia via al marxismo » in *Marxismo e politica culturale,* Einaudi, Torino, 1968, pag. 21.
[10] François Fejtö: *Ungheria 1945-1957,* pag. 25.

tembre del 1948, cancella ogni dubbio sulla natura stalinista e filosovietica della linea in vigore all'interno dell'apparato politico: «Tutte le caratteristiche essenziali dell'edificazione socialista nell'Urss sono valevoli ovunque... Nei problemi essenziali, fondamentali e decisivi, non esiste una via nazionale particolare. La cosiddetta via jugoslava verso il socialismo sarà uno dei problemi nei quali i titini si romperanno le reni »[11]. Il segretario del partito dei lavoratori riafferma il suo appoggio al «sano sviluppo» instauratosi nella politica ungherese dopo la sbrigativa eliminazione dell'intera categoria di tecnici, dirigenti e intellettuali ottenuta col «potere dello stato, conformemente alla volontà del popolo »[12].

La lotta politica degenera, ben presto, in persecuzione politica perpetuata dal « nume tutelare del potere »[13], l'AVH[14], che si pone al di sopra dello Stato e del partito[15]. Il processo a carico di László Rajk, uno degli esponenti più popolari del partito comunista, segna il trionfo del gruppo dirigente. Ma ne rivela, al tempo stesso, la fase più acuta della degenerazione e dell'isolamento. « Montato » con grande clamore, tragico nel suo svolgimento, il processo è organizzato con una « regia » fin troppo avvertibile e con una conclusione scontata. È noto l'atteggiamento tenuto da Rajk durante le fasi del processo, forse dettato dalla disperata convinzione di rendere un servizio al partito al quale crede e che deve, agli occhi di tutti, apparire come l'assertore di una politica priva di errori: spia abituata a ogni sotterfugio, desideroso di far crollare l'assetto operaio in Ungheria, pronto a chiedere l'intervento armato della Jugoslavia, egli confermerà, con la sua testimonianza, la condanna già decisa dal Cominform, renderà plausibile il tradimento di Tito. L'accusa ha potuto, tra l'altro, «sbizzarrirsi » nel forgiare un patrimonio terminologico particolarmente sintomatico. Dalla ormai incontestabile unione di antipatriottismo e antisovietismo « discendono », e si stabiliscono, legami altrettanti indissolubili tra i termini antisovietismo-nazionalismo-fascismo-tradimento-spionaggio-guerra.

Nel campo economico, l'equivalente di un siffatto procedere poli-

[11] Ibidem.

[12] Ibidem.

[13] Imre Nagy: *Scritti politici,* Feltrinelli, Milano, 1958, pag. 105.

[14] L'ÀVH è la polizia politica rakosista.

[15] Con la fusione forzata del partito socialdemocratico col partito comunista, Rákosi e il suo gruppo raggiungono il massimo potere. Nonostante le assicurazioni di Farkas, segretario del partito comunista, circa la fedeltà all'ideologia, ai principi organizzativi e all'azione del partito comunista, risulta chiara fin dall'inizio la natura della nuova formazione politica: un rigido apparato di tipo stalinista che logora le sue forze a furia di « revisione » ed epurazioni interne. L'atmosfera di sospetto, instauratasi all'interno del nuovo partito ungherese, permette non solo di soffocare l'ala social-democratica allontanandone gli esponenti, ma di eliminare elementi stessi del partito comunista come Rajk, Kádár, Nagy, Kàllay.

tico e pubblico si traduce nell'elaborazione di piani quinquennali ambiziosi e impegnativi che non tengono in alcun conto le reali condizioni del Paese. L'attuazione del piano quinquennale, approvato sul finire del '49, appare — fin dalla prima stesura [16] — problematica e confusa a causa della preferenza esclusiva per gli investimenti nell'industria pesante e della totale assenza di investimenti nel settore agricolo [17]. È il periodo della più arida interpretazione dei concetti marxisti-leninisti e della piatta assimilazione delle esperienze sovietiche al di là delle differenti tradizioni, situazioni nazionali e della necessità di garantire forme di autonomia politica ed economica. L'intolleranza politica colpisce soprattutto le campagne dove, a un programma di lenta e graduale collettivizzazione che proceda con la forza dell'esempio, si preferisce la linea dell'associazionismo forzato e della lotta ai kulak: non si tiene conto del senso della proprietà tradizionalmente radicato nei contadini ungheresi e in molti ex braccianti che, pochi anni prima, sono riusciti a ottenere un appezzamento di terra grazie alla riforma. Lo scarso rendimento delle cooperative esistenti non può che aumentare la loro sfiducia. « Il risultato è stato che la produzione agricola ungherese è rimasta, nel suo insieme e per un periodo di molti anni, al livello dell'anteguerra» [18].
Il ritardo nella crescita della produzione agricola si sovrappone al lento sviluppo dell'industria di trasformazione, ai bassi investimenti nell'industria leggera e alimentare, ai costi di produzione sempre più elevati [19]. L'Ungheria attraversa, in questi anni, la fase più critica della sua evoluzione. Il dibattito politico ristagna: nessun contributo di discussione al di fuori o all'interno del partito unificato dei lavoratori. « L'Ungheria apparve allora come un grande cantiere nel quale gli uomini, irreggimentati con

[16] Se ne farà infatti una seconda più ambiziosa e più ampia, mentre i promotori della prima saranno accusati di « opportunismo borghese ».

[17] Dove la produzione agricola diminuisce sensibilmente proprio nel momento in cui la crescita di un esercito di salariati fissi nell'industria (ex braccianti abituati fino allora a minime esigenze) e il fenomeno dell'urbanesimo fanno aumentare la richiesta di generi di largo consumo.

[18] Imre Nagy: *Scritti politici*, Feltrinelli, Milano, 1958, pag. 58.

[19] Lo squilibrio nelle singole branche industriali cresce con serie conseguenze: il mancato coordinamento produce arresti forzosi nella produzione. Diventa abituale il fenomeno di impianti industriali che, poco sfruttati all'inizio del mese, lo sono in modo irrazionale a fine mese pur di raggiungere gli indici di produzione fissati. La conseguenza più immediata è che una vasta parte dei lavoratori deve, per un certo periodo, effettuare molte ore di lavoro straordinario; queste vengono considerate « a saldo » della norma mensile di produzione e, quindi, non retribuite con le maggiorazioni del caso. Gli operai non possono d'altra parte contare, per la salvaguardia dei propri diritti, sui sindacati che, in Ungheria, esistono solo di nome. I contatti con la base si fanno sempre più tenui, mentre in fabbrica la loro presenza si riduce al sostegno e alla propaganda del piano di produzione. Il trattamento loro riservato è quello tipico dei funzionari di partito: ottima retribuzione, negozi riservati, palazzi moderni e ben arredati.

criteri sempre più rigidi, lavoravano per gettare le basi di uno stato in tutto simile al grande modello: l'Unione Sovietica. Alla cultura fu assegnata la missione fondamentale, la missione unica, di aiutare il partito in tale impresa »[20]. L'identificazione politica con l'Urss porta i dirigenti ungheresi a trascurare non solo l'eredità occidentale, ma anche manifestazioni tipiche della vita nazionale, perpetuando un vero e proprio processo di « snazionalizzazione spirituale »[21]. « Lo scopo finale di tutta la nostra educazione popolare — afferma il ministro József Révai — è di *permeare* (la sottolineatura è nostra) la gente delle verità dottrinali di Marx, Engels, Lenin, e Stalin »[22]. Orientare nuovamente gli spiriti, convertire le coscienze e diffondere la fede: il popolo è mandato a scuola per apprendere un nuovo catechismo. « Come appare attualmente il marxismo in Ungheria?... Oso affermare che oggi la situazione del marxismo in Ungheria è peggiore che al tempo di Horty »[23], dirà, più tardi, Lukács. La fede propagandata è quella del socialismo di Stalin, la fede nella potenza del partito invincibile, nella sua precisione e nella sua infallibilità. « Avvenne dunque che, man mano che il predominio spirituale di Stalin si rafforzò e si irrigidì in culto della personalità, la ricerca marxista degenerò largamente in un'esposizione, applicazione, e diffusione di verità definitive »[24].

La campagna contro Lukács si inserisce perfettamente nella strategia del « rinnovamento culturale » che si verifica in coincidenza dei « tempi nuovi ». «La discussione mostrò la completa impossibità di avere una spiegazione proficua con gli ideologi del dogmatismo»[25]. Al Congresso degli scrittori tenutosi a Budapest nell'ottobre del 1951, József Révai annuncia che l'ora della « cultura pianificata » è scoccata: « Noi non possiamo affidare agli scrittori, agli artisti, ai drammaturghi, agli sceneggiatori di cinema la cura di determinare ciò di cui lo Stato e il partito hanno bisogno in materia artistica. Dobbiamo esigere la pianificazione anche in que-

[20] François Fejtö: *Ungheria 1945-1957,* pag. 13.

[21] Révai fornisce a questo proposito le sue « istruzioni metodologiche »: « Per i problemi nuovi, di oggi, dell'operaio che edifica il socalismo, del contadno, che si incammina sulla strada dello sviluppo socialista, dell'intellighentia che si affaccia al popolo, non si trovano esempi in József Katona, ma nemmeno in Zsigmond Móricz. Le sorgenti prime della nostra cultura socialista in sviluppo sono in verità la realtà presente e futura ungherese e la realtà sovietica, apparentate con il nostro presente e futuro; il grande esempio dell'Unione Sovietica. La cultura ungherese in sviluppo e in lotta contro le malattie d'infanzia del suo sviluppo, non può esesre privata dell'aiuto del paese del socialismo realizzato, dell'Unione Sovietica ». (István Mészáros: *La rivolta degli intellettuali in Ungheria,* Einaudi, Torino, 1958).

[22] François Fejtö: *Ungheria 1945-1957.*

[23] György Lukács nel « Discorso al dibattito filosofico del Circolo Petőfi » (estratto), contenuto in *Marxismo e politica culturale,* pag. 79.

[24] György Lukács in « La mia via al marxismo », contenuto in *Marxismo e politica culturale.*

[25] Ibidem pag. 21.

sto campo della produzione... dobbiamo comandare, dirigere la produzione artistica, imporre cioè soggetti che ci interessano... Il partito chiede ai nostri scrittori di presentare al popolo eroi positivi [26].

Il partito al potere non ha più bisogno delle sottigliezze ideologiche ed estetiche di Lukács. Finché la definizione della democrazia popolare rimane legata al principio e alla pratica del fronte popolare l'idea della superiorità del « grande realismo », alla maniera di Balzac e di Stendhal, risulta più che mai legittima e di particolare utilità per il recupero dell'intellighentia magiara. Ma, nella nuova struttura staliniana, la letteratura perde la sua indipendenza relativa per diventare una letteratura di tendenza, nella quale la coscienza socialista dell'autore deve primeggiare sul « realismo oggettivo », sulla facoltà immaginativa e creativa [27]. In altre parole, alla cultura spetta il compito di offrire all'apparato politico qualcosa che serva da specchio e lo lusinghi. « La prassi staliniana fece sì che fra la teorizzazione del partito e il contenuto di idee dell'opera d'arte si stabilì un sistema meccanico di coincidenza necessaria, un rapporto di determinazione diretta » [28]. Così, tacciati di irrazionalismo numerosi autori, come Kafka o Picasso, e proibitane la conoscenza, la nozione di realismo si spoglia a sua volta di ogni significato razionale e di ogni spessore problematico. Alla riflessione sulla particolarità e ricchezza della vita, all'indagine sulla realtà sociale e psicologica, la letteratura e le arti devono sostituire una determinata e ben precisa idea del divenire, pronta a confondere l'ideale col fattuale, in ultima istanza l'irreale col reale. « ... Il dogmatismo nella sua apodittica soggettivistica era contro ogni approfondimento dello oggetto, contro ogni generalizzazione che dall'oggetto partisse. Chi tollerò simili paraocchi nella sua fisionomia intellettuale, potè solo fornire paragrafi bell'e fatti e perse ogni collegamento con la realtà » [29].

A una letteratura, completamente identificata con l'agitazione, non resta che illustrare e glorificare i mutevoli movimenti della tattica del partito, «trovare per ogni questione attuale la confacente citazione di Lenin e di Stalin, per scodellare di volta in volta il 'politicamente giusto' » [30] [31]. Il lungo dibattito intorno al ro-

[26] François Fejtö: *Storia delle democrazie popolari.*

[27] Lukács, secondo Révai, « è scivolato lui stesso sullo scoglio dell'oggettivismo, quando affermava che il solo metodo da seguire fosse quello del grande realismo borghese, sostenendo la possibilità di un dualismo tra la coscienza politica e la rappresentazione fedele della realtà (*Irodalom és felelösség,* pag. 86).

[28] György Lukács: *Marxismo nella coesistenza,* Editori riuniti, Roma, pag. 54.

[29] György Lukács in « La mia via al marxismo », (*Marxismo e politica culturale)* pag. 26.

[30] György Lukács in « Discorso al dibattito filosofico del Circolo Petöfi » (*Marxismo e politica culturale),* pag. 81.

[31] Ma anche gli scrittori « obbedienti » e sicuri della sincerità storica di tale linea, nonostante gli sforzi disperati per assimilare il metodo del « realismo

manzo di Tibor Déry, *La risposta*, risulta particolarmente indicativo dello spirito che prevale, allora, nel mondo letterario ungherese. La grande discussione sul secondo volume trae origine dal fatto che Déry, sviluppando il suo personaggio principale, « giunse alla raffigurazione di un tipo di operaio onesto, leale, di sentimenti di sinistra, anzi rivoluzionari, che diventerà soltanto nel 1945 comunista. Déry spiegò questo con la psicologia di Bálint Köpe. Il fatto che i Bálint Köpe non aderivano al partito dei comunisti aveva i suoi buoni motivi (...) Invece di biasimarlo, si sarebbe dovuto trarre dal romanzo, le giuste conseguenze» [32]. Déry si propone di tracciare, con il suo romanzo, il ritratto dell'evoluzione sociale ungherese fra il 1924 e il 1948: intende fornire una « risposta » alle questioni sociali e politiche del periodo prebellico, scegliendo come eroe positivo il figlio di un operaio. Ma il suo Bálint non viene considerato eroe « abbastanza positivo » per rappresentare la classe in nome della quale il partito giudica i vivi e i morti. L'autore lo ha lasciato esitare e meditare troppo a lungo prima di farlo aderire al movimento comunista. È, questa, secondo Révai, la « pecca » più rilevante del romanzo. Sempre Révai rimprovera a Déry il pericoloso legame di un segretario del partito con un professore borghese progressista: « questo non sarebbe un amore degno della lotta di classe; ma una calunnia contro il partito » [33].

La nomina di Imre Nagy a presidente del Consiglio (4 luglio 1953) apre un capitolo nuovo nella storia ungherese. Avvenimenti internazionali, come i successi della rivoluzione cinese, la formazione dell'India e dell'Indonesia quali stati indipendenti, l'inizio di un movimento di indipendenza nel mondo arabo, e in Africa e nella America del sud rappresentano i sintomi più rilevanti di un risveglio che, con la revisione delle relazioni internazionali cristallizzate nel periodo '47-48, sancisce una prima « revisione » del dogmatismo. Le dichiarazioni di Malenkov (nominato presidente del Consiglio dell'Unione Sovietica dopo la morte di Stalin) sulla ne-

socialista », non riescono a dare significato allo schema dell'« eroe positivo » al tipo del militante comunista « temerario e irreprensibile ». Il ministro Révai deve riconoscere che la « produzione teatrale e letteraria non aveva ancora offerto opere che, a tal riguardo, potessero essere considerate mature. Ora questa letteratura non ha valore educativo perché, e cito il nostro compagno sovietico Fedin, se essa insegna, lo fa in modo arido, come una zitella ». La soluzione proposta dal ministro non è che la revisione e la correzione del vecchio schematismo. « Noi orientiamo i nostri scrittori verso gli eroi positivi e verso temi che rendono possibile l'integrale realizzazione umana di questi eroi positivi, attraverso difficoltà e possibili conflitti. L'eroe positivo della nuova letteratura ungherese sia dunque l'uomo lavoratore che realizza il piano quinquennale nella piena ricchezza della sua pubblica attività e del suo mondo sentimentale ». (François Fejtö, *Storia delle democrazie popolari*).

[32] György Lukács nell'intervista al « Népszabadság », organo del partito operaio socialista ungherese, e tradotta in *Marxismo nella coesistenza.*

[33] István Mészáros: *La rivolta degli intellettuali in Ungheria*, pag. 69.

cessità di cambiamenti in alcuni settori della prodizione sovietica preannunciano un mutamento di indirizzo anche nella fisionomia dei paesi satelliti. Il ventesimo Congresso, con la condanna del « culto della personalità », dà inizio, ufficialmente, alla destalinizzazione: « riconosce all'uomo maturo il diritto e la facoltà di crearsi un giudizio indipendente » [34], [35].
In Ungheria il « nuovo corso», nel tentativo di far fronte allo stato di emergenza creatosi nella vita economica e politica del paese, stabilisce — con il programma Nagy — la revisione del piano quinquennale; la rinuncia alla industrializzazione forzata; lo sviluppo prioritario dell'industria leggera e alimentare; l'aumento degli investimenti agricoli; lo scioglimento delle cooperative basate sulla «violazione del libero consenso ». Fin dall'inizio, però, il governo Nagy incontra l'opposizione intransigente del gruppo Rákosi-Gerö, e non può realizzare che una parte del programma annunciato. «A cominciare dall'estate del 1953 la vita politica ed economica dell'Ungheria porta il marchio dell'ambiguità presente in una direzione in seno alla quale due tendenze, quella del riformismo e quella del conservatorismo stalinista, continuano ad affrontarsi l'una adoperandosi a distruggere le speranze destate dall'altra» [36].
A partire dalla diffusione del « Rapporto Kruscev », il ruolo svolto dall'intellighentia assume, nell'evoluzione sociale e politica ungherese, un'importanza notevole. Il mondo letterario e artistico contribuisce in modo determinante alla destalinizzazione e, nei due anni che precedono la rivolta del '56, alimenta nuove idee che finiranno con l'investire anche il mondo operaio e contadino. Una prima attenzione, in quanto momento rivelatore di una realtà contadina inquietante, merita la collaborazione che gli urbanisti decidono di instaurare con i populisti: i primi accettano di partecipare alle inchieste rurali organizzate per iniziativa dei populisti. I duecento versi di Péter Kuczka, apparsi sulla « Gazzetta letteraria » del 7 novembre, riflettono le impressioni del poeta durante un viaggio nella regione, particolarmente provata, del Nyírség. Nella descrizione del paesaggio — delle terre incolori, delle misere catapecchie, delle acacie esili — si respira un'atmosfera amara, poco rispondente agli idilli delle declamazioni staliniste. Della stessa natura sono i « reportages » pubblicati dai giornali. Spesso male accolti nei villaggi perché provenienti da Budapest, gli scrittori, poeti e giornalisti, non dimenticheranno mai la sensazione del loro primo incontro con una realtà che hanno troppo a lungo ignorato. Lo choc è morale e politico al tempo stesso: di fronte

[34] Tibor Tardos sulla « Gazzetta letteraria » del 7 aprile del 1956.
[35] « Il XX Congresso contiene possibilità entusiasmanti; non per una breve campagna; no, oso dire, per l'attuazione di quelle possibilità del marxismo che ora sono state liberate e che riempiranno la vita di noi tutti (penso alla gioventù e non a me) ». György Lukács in *Marxismo e politica culturale.*
[36] François Fejtö: *Ungheria 1945-1957*, pag. 168.

alla scoperta degli errori commessi, l'intellettuale si sente, in qualche modo, complice di metodi che egli ha sostenuto con la sua attività di scrittore, di professore o di giornalista. « Bruscamente ci siamo resi conto di aver servito delle concezioni politiche criminali, di essere stati gli strumenti della calunnia e della menzogna. È vero, ci avevano ingannato, ma questo non diminuisce il peso della nostra responsabilità personale. Certuni di noi ebbero un collasso nervoso. Altri non riuscirono neppure a sfogarsi con le lacrime, con il crollo fisico; continuavano a tormentarsi, pieni d'ira, chiusi nella più nera disperazione... Da questa crisi è nata l'unità morale degli scrittori, basata sul solenne impegno di non mentire mai più, di non servire mai più ciò che è inumano. Di dire la verità... »[37]. La complicità con il sistema è riconfermata dal posto di primaria importanza occupato dalla intellighentia durante il dominio di Rákosi: pur non avendo voce in capitolo nelle decisioni politiche, essa controlla la letteratura, le arti, lo stesso insegnamento del marxismo. Quali le ragioni di un « impegno » tanto più entusiasticamente accolto, tanto meno facilmente identificabile in quanto tale? Un accenno a ciò che è stato e ha significato lo stalinismo, nel mondo intellettuale ungherese, ci può aiutare nella risposta meglio di qualsiasi altra considerazione filosofica o morale. L'innestarsi su un movimento rivoluzionario autentico costituisce la caratteristica fondamentale dello stalinismo e al tempo stesso la migliore garanzia per riscuotere il consenso dell'intellighentia. Essa si sente coinvolta in prima persona nel programma di trasformazione sociale che si sta verificando nel paese[38]. « Noi eravamo non solamente e interamente convinti della purezza della causa, ma prima di tutto della sua grandezza... Nuova morale socialista, nuova estetica, costumi nuovi, uomo nuovo, mondo nuovo... Nessuna ideologia fino ad ora s'era offerta garante di tante cose nuove »[39].
La « cieca presa di possesso » di un presunto ruolo giustifica il prolungarsi della fiducia: « si mentì — scrive Fejtö — con un accento eroico ». Ma, proprio negli oscuri anni '50-53, cominciano ad affiorare fattori decisivi per l'evoluzione della psicologia collettiva dell'intellighentia magiara: costrizione, stagnazione culturale, mancanza di informazione, cecità, inerzia, paura, « la paura, spinta oltre ogni limite, di nemici, spie e sabotatori, e un sistema di segretezza eccessiva per tutto ciò che abbia qualcosa a che fare con la politica »[40]. Il clima di disgelo, creatosi dopo il ventesimo Congresso e la parentesi

[37] Otto Major su « Gazzetta letteraria » del 29 settembre 1956, pag. 42.
[38] È il partito comunista,il più risoluto combattente nell'alleanza dei partiti democratici per la ricostruzione dell'Ungheria, che tenta per primo di rimediare alle rovine della guerra, facendosi promotore della riforma agraria, che solleva il Paese da una condizione semifeudale.
[39] Andrzej Braun in « Nowa Kultura » del 18 marzo 1956.
[40] György Lukács in *Marxismo e politica culturale*, pag. 128.

Nagy, ricompone questi segni in un quadro dove le tinte non possono più essere oscure. Di fronte agli effetti traumatici provocati da alcuni fatti che si verificano nella vita pubblica, come lo scoppio dello scandalo dei processi prefabbricati, l'intellettuale ungherese comprende e riconosce che gli elementi di spiegazione e di autogiustificazione restano parole prive di significato in rapporto alla gravità degli errori commessi. Esemplare, come bilancio di un'esperienza politico-intellettuale, è la testimonianza-articolo di Tibor Tardos pubblicata sulla « Gazzetta letteraria » del 7 aprile del 1956, che ho ritenuto di riportare integralmente. Eccola: « A diciott'anni, avendo letto alcuni libri e raccolte di poesie, avendo trascorso un buon numero di nottate in discussioni interminabili con dei compagni più anziani, mi misi davanti a quel buon borghese che era mio padre, paralizzato dal terrore, e gli gridai: 'Padre, io sono comunista'. Non era vero ancora, ma lo credevo. E, a partire da quel momento, il mio pensiero s'è messo a volare libero e ardito. Son divenuto libero e ardito come gli autori e gli eroi dei libri e delle poesie che leggevo, e come i miei compagni, che riflettevano anch'essi con una rapidità sbalorditiva, con un'arditezza e un senso di modernità davvero allucinanti. Non esiste ebbrezza maggiore di quella del ragazzo che, contemplando le vette della storia umana, si sente un'anima pura, avendo egli preso a prestito per il suo volo le ali del pensiero più progressista... Poi sono diventato effettivamente membro del Partito, in seno al quale ho appreso molte cose. Ho appreso, con pena e amarezza (e, per certo, non senza una teatrale fierezza), ciò ch'era la disciplina, ciò ch'era l'illegalità e la guerra. E come arrivavano con irregolarità e persimonia le notizie! come erano separati gli uni dagli altri! com'erano miserabili i giornali! e come già la mentalità militare e la fede dominavano sovrane... Tanto e così dominavano, che ogni tesi e ogni dogma si trasformavano in una sorta di torrione d'acciaio, a cui ci si poteva aggrappare e sulla cui carcassa noi, temerari uccelli, potevamo fare acrobazie in mezzo alla terribile tempesta. E lentamente, senz'avere il tempo di rendersi conto né del perché né del come, a poco a poco, a forza di fede, con un amor proprio congiunto a una certa protervia, ho cominciato a disabituarmi a pensare. Le grandi verità fondamentali non erano forse indiscutibili? Quanto ai dettagli della lotta, ai fatti collaterali, agli episodi, ai segreti ai retroscena, ci sfuggivano comunque. Non ce li mostravano affatto. Ed io, io mi dicevo: 'E dopo? Ci saranno altri che penseranno in vece mia'. E, da militante disciplinato e degno, ho perduto l'abitudine al vero giornale e alla vera radio, capaci di alimentare il mio pensiero con notizie vive... Ancora più, ho cominciato a dimenticare a poco a poco ch'esistevano nel mondo dei film in cui dei veri uomini vanno e vengono per vere strade, in cui il buono non è sempre punito. Ho perduto l'abitudine ai veri colloqui con le persone. Andavo nelle officine e nelle scuole di provincia, e

quando per caso udivo qualcuno lagnarsi, non lo spiegavo che come un'eccezione e una esagerazione; talvolta anche pensavo: 'La voce del nemico...' E quando si risponde a un lamento con idee simili, è la fine di ogni dialogo. È poi venuto il tempo in cui abbiamo cancellato d'un colpo dalla nostra anima il rispetto della vita umana, sacrificandolo alla fede. E, a questo punto, il dialogo cessa persino fra marito e moglie. Così noi che nel passato, in un passato molto remoto, avevamo giurato sul potere vertiginoso del pensiero, restavamo con un cuore puro, ma con la testa vuota, simili alle anfore disseccate delle vetrine dei musei. E le anfore approvavano tutto a gesti, senza dire parole »[41].

Luoghi di confronto, di verifica della presa di coscienza intellettuale e di maturazione delle nuove idee, centri di discussione politica ed ideologica come l'Associazione degli scrittori, la « Gazzetta letteraria », il Circolo Petöfi, svolgono un ruolo decisivo nel portare i problemi davanti all'opinione pubblica, creando una forza tale da costringere gli stalinisti su posizioni difensive. Nata all'indomani della liberazione, con l'intenzione di unificare le diverse tendenze letterarie (populisti, urbanisti, scrittori rientrati dall'esilio), nell'impegno comune di uscire dalla torre d'avorio per affrontare i reali problemi del Paese, l'Associazione degli scrittori segue, fino in fondo, la piega che gli avvenimenti assumono dopo la parentesi di liberalizzazione del 1945-48. Con l'avvento dello stalinismo, l'Associazione, trasformatasi in luogo di scontro di querele personali più che di dibattiti letterari, disconosciuta e abbandonata dai migliori, cessa quasi di esistere. I pochi rimasti aiutano Révai a ridurre al silenzio le diverse tendenze letterarie, nonché « a tirare il carro dello zdanovismo ungherese ». Gli stessi populisti, un tempo così influenti, devono tacere o accontentarsi di scrivere per il cassetto. Dopo averla completamente affossata nel '49, Révai « sente » la necessità di ricostruire il vecchio organismo; « ... La guida di partito sulla vita letteraria esige la formazione di un'opinione pubblica letteraria assicurata istituzionalmente. Questa garanzia istituzionale è l'Associazione degli scrittori ungheresi, con una forte organizzazione di partito, e ideologicamente umanime. È ora che la nostra Associazione degli scrittori divenga, da organizzazione esistente soltanto sulla carta, una organizzazione vivente, capace di discutere e di chiarire problemi della nostra vita letteraria »[42]. Ma, questa volta, il ministro non può prevedere le conseguenze ultime delle sue decisioni. « Le parole d'ordine » di Révai risulteranno di notevole aiuto per la formazione di quell'unità nazionale della letteratura tanto attiva nel maturare la rivolta del '56. La grande svolta, che si verifica nell'Associazione degli scrittori fra la fine del '53 e gli inizi del

[41] Tibor Tardos in « Gazzetta letteraria » del 7 aprile 1956.
[42] István Mészáros: *La rivolta degli intellettuali in Ungheria.*

'55, coincide con il breve periodo in cui rimane in carica il governo Nagy: l'allineamento dei membri dell'Associazione a fianco del nuovo programma e contro gli attacchi di Rákosi è quasi totale. I tentativi di quest'ultimo di mettere a tacere l'intellighentia ungherese si fanno più violenti dopo la caduta di Nagy e culminano con l'allestimento di una lista nera di scrittori al fine di proibire la pubblicazione di opere delle persone segnalate. Ma, anche questa ulteriore prova di forza, è destinata ad avere scarso successo di fronte all'interesse e all'appoggio manifestato da molti operai nei confronti dell'Associazione. Le stesse redazioni sfidano il divieto pubblicando articoli degli scrittori segnalati. È il caso di « Irodalmi Ujság ». (« Gazzetta letteraria ») e di « Uj Hang » (« Nuova voce ») che raccolgono nel paese un consenso sempre più elevato. Il memorandum, redatto il 18 ottobre del 1955 e pubblicato sulla «Gazzetta letteraria » un anno dopo (ottobre 1956), rispecchia lo stato di insofferenza degli scrittori di fronte all'intervento massiccio della burocrazia nella direzione della cultura nazionale. « ... L'autonomia dell'Associazione degli scrittori è stata costantemente calpestata. Questi metodi hanno avuto il coronamento nel sequestro di « Irodalmi Ujság », recentemente effettuato. Non s'è mai avuto in seno alle democrazie popolari un esempio d'un simile procedimento, adottato da comunisti contro un giornale del *Galileo* di László Németh, le vergognose polemiche in caso di *La tragedia dell'uomo* di Madách, che ha tanto nociuto al nostro partito, la eliminazione dal repertorio del Teatro nazionale del *Galileo* di Laszló Németh, le vergognose polemiche in merito all'esecuzione del *Mandarino meraviglioso* di Bartók... Questi metodi non fanno che aggravare il male. Secondo noi, la condizione imprescindibile per la eliminazione delle opinioni erronee, per l'incremento del lavoro creativo nella cultura, e per una propaganda schietta ed efficace, giovevole davvero alla edificazione del socialismo, è l'esistenza d'un clima di libertà, di sincerità, di sanità morale, nello spirito stesso della democrazia popolare. Orbene, interventi burocratici e autoritari rendono assolutamente impossibile la creazione di un tale clima » [43].
Nel momento del massimo trionfo dello stalinismo in Ungheria è, tuttavia, il Circolo Petöfi a fornire, per primo, la possibilità ai diversi rappresentanti della cultura e della scienza di manifestare le proprie opinioni in un clima di relativa libertà. All'ordine del giorno dei suoi dibattiti figurano questioni economiche, storiche, filosofiche, nonché scientifiche, strettamente legate alla situazione politica del paese. Questa tribuna diventa ben presto importante da un punto di vista strategico. Il dissenso attuato nei giornali è troppo vistoso e tale da suscitare la reazione dei diversi organismi di controllo. Nonostante siano numerosi i giornali che pubblicano articoli sempre più aggressivi, solo più tardi

[43] *La gazzetta letteraria del due novembre*, Laterza, Bari 1957, pag. 15-16.

(settembre-ottobre 1956), quando l'apparato del partito e dello Stato verserà in grave difficoltà, la stampa si esprimerà con la stessa franchezza degli oratori. Il Circolo Petöfi, limitato e sufficientemente controllato dalle autorità, è nello stesso tempo abbastanza libero perché l'opposizione possa manifestarsi con efficacia. Le discussioni che vi si svolgono fanno di questo organismo, in meno di tre mesi, un secondo parlamento[44]. L'interesse mo-
za in delegazioni sempre più numerose, provocano un riflesso
strato dagli operai per le rionioni del Circolo, e la loro presen-
immediato all'interno della realtà lavorativa, dove il tentativo di condannare, da parte degli alti funzionari, l'operato dell'intellighentia mediante l'organizzazione di incontri di fabbrica e lo allestimento delle cosiddette « lettere operaie », è destinato a incontrare l'ostilità e l'opposizione. L'incontro spontaneo di due sviluppi paralleli costituisce ormai una realtà operante, la più inquietante per i dirigenti del partito. « Per quanto paradossale possa sembrare è un fatto che l'Associazione degli scrittori e il Circolo Petöfi costituiscono, per diversi mesi del 1956, uno stato nello stato»[45].

[44] L'accusa di « incompetenza » pronunciata dagli organi di governo e della direzione del partito nei confronti del Circolo Petöfi rivela, dietro l'opportunità politica della formula, un dato di fatto innegabile: il Circolo affronta effettivamente problemi che dovrebbero rientrare nella sfera d'azione delle varie corporazioni scientifiche, dei partiti, nonché del Parlamento. Il fatto che si assuma la responsabilità di svolgere questi compiti sta a indicare come le istituzioni, nella loro esistenza puramente formale, siano ormai incapaci di assolvere alle loro funzioni.

[45] François Fejtö in *Ungheria 1945-1957*, pag. 189.

LA POESIA DEL VILLAGGIO NATALE E IL COSMOPOLITISMO: DUE TENTAZIONI

di IVETTE BIRÓ

(...) Di recente, leggevo un avvertimento, doloroso ma esatto, di Sergio Failoni, che molto si addice a certo recente cinema magiaro. L'eminente direttore d'orchestra, ambientatosi in Ungheria da ormai tre decenni, si vedeva costretto, pur fra notevoli lodi, alla seguente constatazione: « La musica ungherese è, forse, la più interessante che esista in Europa. Nulla potrebbe impedirle di elevarsi alle massime cime, se riuscisse a liberarsi delle chiuse folkloristiche che ancora limitano i suoi orizzonti (e aggiungerei, da parte mia, che a esse deve il proprio rinnovamento) e restringono, a volte, il suo valore a un interesse puramente etnografico... ». Vent'anni dopo, in un altro settore dell'arte, non seguiamo ancora la stessa strada? Non subiamo, forse, queste « chiuse folkloristiche » che, sornione, ci trattengono dal raggiungere le più alte cime?

Dopo *Nella corrente* di István Gaál, ripercorriamo una strada ambiziosa piena di insidie e di solchi. Paesaggi affascinanti, veri specchi di anime; nere figure di pioppi ritti verso il cielo; minuscole cucine di case di campagna; vecchie mani stanche, incallite dal lavoro; scialli neri e spalle infossate per le umiliazioni si accavallano, senza fine, nel nostro ricordo. « Quale bellezza », sospiriamo con rispetto. Quale nobiltà e poesia. E abbiamo perfino ragione. Si tratta veramente di una poesia ispirata, nutrita di impressioni autentiche, di vivide sensazioni. Un'intera generazione cerca le sue « sorgenti pure » o meglio, diciamo, « purificatrici ». Ritorno alla terra natale. Ma, in realtà, di quale ritorno si tratta? Perché tanto raccoglimento, tanta emozione? Non vi si mescola, forse, qualche complesso di colpa? Quale colpa è stata commessa? L'allontanamento dalla terra, il crimine dell'infedeltà? Questi scrupoli, questi rimorsi senza requie si esprimono assai crudamente in *Sciogliere e legare* di Jancsó, la cui storia prende una forma vicina al didatticismo. E, in seguito, *Anni verdi* di Gaál è una variazione, più critica e probabilmente più amara, sullo stesso soggetto, e ci fa intendere che simili ritorni sono al più tentativi di evasione e non possono assumere un significato di liberazione. Ma, benché l'intelligenza del regista riconosca tale lucida verità, il suo cuore e i suoi sentimenti sono rivolti alle vecchie care abitudini. Il lirismo delle immagini, l'intensità della espressione testimoniano il fascino del tempo perduto. Il focolare, il piccolo villaggio, i buoni vecchi — a dispetto delle intenzioni — sono prossimi a una pace senza età, a una purezza idilliaca che

ai conflitti reali che, nel film, sono affrontati solo in superficie. (...) Impercettibilmente, siamo presi dalla mania del villaggio che parla di purezza e di fedeltà.
Questa descrizione è volutamente esagerata. La mia critica non è rivolta contro i registi ma intende, piuttosto, colpire l'involontario «a priori » di cui non ci si libera facilmente, tanto esso è, all'origine, pregno di affettività. (...) L'attaccamento pieno di devozione al mondo contadino si nutre ancora — se non intellettualmente, sul piano del sentimento — al folklore. E, a tale proposito, mi permetto di ricordare un saggio ammonimento: quando l'arte cerca deliberatamente un contatto con la poesia popolare, corre il pericolo di cadere nel « populismo ». Senza dubbio, se si pensa agli ammirevoli risultati di István Gaál, Sándor Sára e Ferenc Kósa, bisogna evitare la tentazione di essere ingiusti. (...) Ma c'è una differenza notevole fra l'andamento e la direzione dell'arte popolare e i procedimenti dell'« arte professionale ». Mentre quest'ultima vive forzatamente nel presente, dunque nel progresso, l'arte popolare si pone, per principio, come continuazione di una tradizione. L'« altra cultura » non può permettersi un ritmo lento, effetti conseguiti mediante molteplici mutazioni. La sua forza e la sua combattività consistono nella possibilità di cogliere, con sufficiente mobilità, le continue trasformazioni della vita: un ritmo in perpetuo movimento. E, del resto, se l'attrazione del passato predomina in un'opera, l'intera sua struttura ne sarà contagiata.
Si è detto più volte, parlando di *I diecimila soli*, che lo sviluppo dell'azione e la stessa costruzione del film, a dispetto della sua complessità e trasparenza, non erano riusciti a liberarsi dall'impronta che deriva dal credere il destino immutabile. Ciò dona all'opera di Kósa l'ampiezza e il ritmo di una ballata: i suoi elementi seguono, con fedeltà, le belle usanze del folklore: (...) e le immagini non rivelano una tensione drammatica, una evoluzione tragica o dialettica della sorte dei personaggi, ma paiono consacrare un ricordo. Sembra che la camera si preoccupi di cogliere, fissare gli aspetti effimeri di un mondo in via di sparizione. Gli elementi della composizione dell'inquadratura non sono stati scelti in virtù della funzione, ma per il loro valore decorativo (...). Quando osservano i tesori ancestrali, i nostri registi paiono colti da un rispetto religioso, da una pietà e da una devozione appartenenti al momento del rito.
I registi ungheresi, a dire il vero, hanno confessato con franchezza che, per loro, è stato doloroso separarsi dal mondo di una volta (...): questa ammissione rivela quanti problemi ci siano ancora da risolvere dalle nostre parti; quanto manchi ancora per pervenire a una coscienza critica e analitica della realtà che ci consenta di cogliere, al di là della purità del mondo contadino, al di là dell'omaggio alle sue bellezze, l'anacronismo, il passato sepolto (...). Quali sono le motivazioni di una persistenza così tenace

del « tempo perduto »? A fianco delle spiegazioni sociologiche già conosciute — le innumerevoli conseguenze di un progresso tardivo della borghesia — c'è da porre la nostra tradizione artistica che vi gioca un notevole ruolo. La letteratura, la pittura, la stessa cultura musicale ungherese sono imbevute di « sguardi all'indietro ». La poesia del focolare, del paese natale, del paesaggio sulle rive del Tiszo, o delle dolci colline della regione oltre il Danubio ispirò i nostri migliori artisti. È naturale, di conseguenza, che ci si affidi a essa, che ci si aggrappi a valori sicuri. Questo paesaggio familiare, guida nell'orientamento, rimbalza in modo netto quando si pensa ai solitari tentativi degli artisti che si ispirano ai problemi della città d'oggi. È vero che le opere di Zoltán Fábri, Félix Máriássy, Károly, Makk, András Kovács o István Szabó sono andate così lontano che non si possono considerare dei semplici tentativi. Si rifanno a temi autenti, vicini e coinvolgenti; e, tuttavia, questi autori non sono riusciti a « fare scuola » o a suscitare una solida linea di ricerca come, invece, i registi operanti nell'altro campo. Non c'è da meravigliarsi se approcci in tale direzione portino in sé, immancabilmente, esitazioni che tradiscono mancanza di precedenti oppure rivelino precise impronte straniere (...).
Siamo giunti a un'altra questione appassionante, a un problema non meno drammatico del precedente: l'influenza dei modelli stranieri. L'ammirazione eccessiva per ciò che si fa all'estero porta con sé i suoi pericoli. « Solo ciò che è straniero è bello », dichiara un giovane ebreo nel romanzo *Paulus* di Franz Werfel. E, qualche anno più tardi, Gerusalemme viene distrutta... Questo esempio, forse di cattivo augurio, conserva un suo innegabile insegnamento. La legge implacabile dell'« equilibrio instabile » afferma che sia l'isolamento e sia la mancanza di creatività conducono al provincialismo. L'imitazione, il desiderio dell'« inurbato » di integrarsi conducono sovente alla mediocrità. (...) A prima vista sembrerebbe trattarsi semplicemente di un problema di modernità di stile. (...) Ma lo stile non è semplicemente una lingua; è, piuttosto, la conseguenza di un'ottica e dipende da fattori interni che permettono il sorgere di scuole o tendenze artistiche; in ultima analisi è quello dell'ambiente sociointellettuale di un paese. Ogni disposizione all'assimilazione non si può avere se non nel caso di un'adeguata maturità dell'organismo e, qualunque sia la suggestione degli esempi stranieri, se lo scarto fra le differenze di sviluppo di due culture è troppo grande, si avrà una trasposizione inorganica e inefficace (...).
Il trauma più grave degli ultimi anni è da cercarsi nella moda dell'antonionismo, di cui non è stato facile liberarsi. Fu un'esperienza benefica e, insieme, malefica. Era interessante, da un lato, seguire i sinceri tentativi dettati dal desiderio di allargare gli orizzonti intellettuali del nostro cinema e, da un altro lato, era scoraggiante imbattersi a ogni pie' sospinto in parentele troppo

strette, in una assimilazione superficiale di moduli altrui. Gli stessi artisti si rendevano conto che seguire Antonioni costituiva un passo, forse necessario, per percorrere una strada non ancora battuta ma non forniva, in sé, alcuna soluzione ai loro problemi. Gli sforzi di Jancsó, in questa lotta, furono coronati da pieno successo. *Se Sciogliere e legare* portava innegabilmente i segni dello stile del grande modello, *Il mio cammino* rompeva con esso, in pieno consapevolezza, e si avviava verso una direzione inconsueta e senza antecedenti. Credo che Jancsó abbia dovuto proporsi deliberatamente il necessario distacco dal suo modello, e ciò lascia intendere che, in lui, il fantasma di Antonioni era ancora presente.

Può darsi sia troppo presto per parlare della fine del corpo a corpo con l'antonionismo, dato che i suoi caratteristici stilemi appaiono spesso, all'improvviso, nei nostri film. Ma essi fanno ormai un tutto unico con la lingua, e nulla può opporsi alla loro legittima applicazione. Questa conquista ottenuta non senza dolore, a volte con scacco, prova la forza sconvolgente che assunse l'influenza di Antonioni nel nostro cinema. La nouvelle vague ebbe, da noi, effetti meno drammatici. Sembra che, qui, l'età abbia avuto il suo peso. La lezione stilistica dei francesi venne conosciuta in Ungheria quando i nostri registi esordienti scoprivano il cinema d'autore e, insieme, il gusto della confessione, delle annotazioni di impressioni personali, il fascino della poesia della vita quotidiana. Questo modo di raccontare divenne privilegio di una generazione, del gruppo legato allo Studio Béla Balázs. Certi cortometraggi tradiscono l'ammirazione che alcuni giovani portano a Truffaut o a Malle o, ancora, a Godard. Fu István Szabó, con *L'età delle illusioni*, a darci un'immagine, completa e ricca, di quell'esperienza generazionale conservando le virtù dei modelli ammirati senza, tuttavia, inaridirsi in una loro penosa imitazione. Era, quella, la prima generazione di registi ungheresi che dominasse completamente il moderno linguaggio cinematografico. Il provincialismo, evidente nella nostra cultura cinematografica precedente, faceva ormai parte del passato. E, al suo posto, si imponeva la conoscenza della tecnica e della professione. Ciò è tanto vero che, al confronto di parecchi loro colleghi anziani, molti giovani registi paiono dei virtuosi mentre non sono che ben preparati e non devono subire ritardi di decenni per esordire (...). Qualche dozzina di anni fa, uno dei nostri poeti più sensibili all'influenza europea, Mihály Babits, si doleva per il fatto che la poesia magiara dovesse nutrire, per la « grande cultura », solamente un amore senza speranza. E, volendo uscire dalla loro situazione di « ridardatari » e proponendosi unicamente di diventare « europei », i nostri letterati finirono con l'essere trascurati dalla letteratura mondiale. Non giunsero a occupare un loro posto nel mondo proprio a causa della loro « servitù ». Non abbiamo le loro amare ragioni di rassegnazione. Certi muri, nel mondo cinemato-

grafico, stanno crollando. L'universalità del linguaggio filmico può servire a rompere le barriere internazionali mediante, ovviamente, dei sacrifici. Alcuni resteranno vittime di tale sforzo. Che lo si voglia o meno, per pervenire a qualche opera importante, servono parecchi lavori mediocri, di stile eccentrico, degli abbozzi. Ma, se intendiamo giungere a una vera emancipazione, a un dialogo con gli altri da pari a pari, dobbiamo continuare a muoverci sulla strada della ricerca. Nessun articolo, anche il più severo, vale quanto un esperimento, un tentativo pratico. La nostra cultura nazionale diventerà universale grazie a una maturazione naturale ed equilibrata. Lo disse, in modo ammirevole, Babits. L'albero non si accontenta della linfa della terra. Gli occorre la pioggia portata dal vento. Per alimentare la cultura, è necessario un vivo scambio di esperienza. Le piccole nazioni devono inserirsi nella grande corrente e della storia. E, grazie a loro, il suo corso sarà simile al « vento nella foresta ondeggiante. Gli alberi della foresta sono molti. Ma il vento uno soltanto ».

(Questo articolo, con il titolo *Il prezzo della maturità e la sua ricompensa*, è apparso nel n. 4 del 1967 di « Filmkultúra ».)

GLI «UOMINI DIFFICILI» DEL NUOVO CINEMA UNGHERESE

conversazione con György Lukács
di Ivette Biró e Szilárd Ujhelyi

Si avverte nei film che ultimamente ha avuto modo di vedere qualche tratto comune sia per quello che riguarda l'atteggiamento degli autori, sia nel contesto metodologico. In che cosa lei nota tali caratteristiche?

Sarebbe estremamente difficile riassumere in una sola frase le caratteristiche dei nuovi film ungheresi, o anche le loro caratteristiche comuni, in quanto i due autori più capaci, Jancsó e Kovács, si servono di metodi assolutamente contrastanti. La novità, a mio avviso, sta nel fatto di aver essi trovato la strada per utilizzare nella giusta maniera i nuovi sviluppi tecnici del cinema. D'altro canto occorre tenere presente che il cinema è una nuova forma d'arte e, soprattutto, che i due registi menzionati hanno portato sostanziali arricchimenti tecnici. Anche in Occidente le novità si presentano soprattutto dal punto di vista tecnico, e a volte come denuncia di una mancanza di contenuto. La nostra cinematografia tende ora ad accuparsi di elementi nuovi, di nuovi sentimenti umani a esempio, e dei modi di esprimere le relazioni umane, e in questo rapporta i nuovi mezzi espressivi ai nostri problemi reali. Così, se si affronta l'argomento dal punto di vista del contenuto sociale, possiamo affermare che ci troviamo davanti ad un rinnovamento, e in questo senso è possibile fornire, in certa misura, qualche cosa di nuovo e di originale all'Occidente. Bisogna distinguere tra il rinnovamento tecnico e la sua traduzione in termini di arte. Si ha una traduzione in termini di arte se il pubblico si rende conto che con tali mezzi si possono esprimere relazioni di tipo nuovo.
E questo. da noi, si verifica ampiamente. Cito solo un esempio: una delle nuove tecniche consiste nel rappresentare i precedenti di un'azione umana con dei flash-back, con un cammino a ritroso nel tempo; questo, di solito, è un accorgimento tecnico. A Kovács è riuscito, con esso, di mostrarci, nei *Giorni freddi*, come uomini di una comunissima mediocrità — che nella letteratura ungherese avevano parti secondarie: si vedano alcuni romanzi di Mikszáth [1] — possano essersi trasformati in delinquenti fascisti. La trasformazione, o il mutamento, non si è prodotta teoricamente o analiticamente, ma è rappresentata con una proiezione nel passato di tipo cinematografico. Kovács ha così raggiunto due risul-

[1] Kálmán Mikszáth, romanziere ungherese di tendenza critico-realistica vissuto a cavallo tra il secolo scorso e il nostro.

tati: da una parte ha dato un nuovo significato a un periodo storico, e, dall'altro, ha realizzato quel significato nell'ambito di un modo espressivo attraverso una personale tecnica artistica. Per quanto mi risulta, *I giorni freddi* ha ottenuto all'estero un grande successo; ed è comprensibile che abbia incontrato il favore di esperti stranieri.

Ma, al di là dei rapporti di contenuto e di forma, questo problema non presenta relazioni dirette? Se da un lato è chiaro che Jancsó e Kovács lavorano con metodi chiaramente antitetici, non è forse possibile scoprire, dall'altro, qualche tratto in comune nel loro atteggiamento? Vede lei qualche cosa di comune tra i due, in questo senso? Quali problemi affrontano, e con quale obiettivo?

Sicuramente qualche cosa di comune c'è; e in questo senso il cinema, in Ungheria — o, almeno, nella cultura ungherese — ha oggi una funzione di avanguardia. Noi, infatti — e in tale ambito è più colpevole la nostra storia della letteratura e la nostra critica — ci siamo messi nella condizione di accettare qualsiasi modernismo esteriore, mentre in realtà procediamo ancora nella politica errata dell'antica superiorità culturale. Mi riferisco al fatto — prendendo ad esempio la storia della letteratura — che in realtà coltiviamo la giustificazione del passato sulla linea di un Elemér Császár[2]. C'è bisogno, per superare tutto questo, di una dialettica specifica. Il marxismo, infatti, non consiste semplicemente nel chiarire determinate cause, e nello spiegare i rapporti tra le cose. A mio avviso hanno ragione i nostri storici quando sostengono che, prima del 1867, non esistevano in Ungheria seri movimenti rivoluzionari, e che Deák[3] fu veramente costretto a firmare l'accordo. Questa è la verità. Ma una cosa è sostenere, documentandola, questa verità, e altro il glorificarla. Perché è altrettanto vero che il processo di liquidazione del feudalesimo, debole e superficiale del 1848, è rimasto fuori dei programmi del '67. Il capitalismo nascente non ha toccato il feudalesimo provinciale e agrario. Ora, tutta la letteratura di questo periodo ha propagandato un processo evolutivo, e in parte lo si fa anche oggi. Mi riferisco soprattutto a Jókai[4] che ha affrontato il problema in termini addirittura apologetici.
Il film di Jancsó *I disperati di Sandor* ha, invece, definitivamente rotto con questa concezione. Il conte Ráday[5] rappresenta, per Jókai, l'uomo illuminato, di grande portata, che ha tra l'altro

[2] Critico letterario degli anni venti, di vedute molto ristrette.
[3] Ferenc Deák, statista, principale fautore della riconciliazione tra le classi dirigenti dell'Austria e dell'Ungheria, avvenuta nel 1867.
[4] Mór Jókai, il più grande romanziere ungherese del romanticismo nazionale.
[5] Gedeon Ráday acquistò trista fama quale commissario reale nella regione di Szeged dal 1868 al 1871, perseguitando ferocemente gli ex volontari della guerra di liberazione del '48, i cosiddetti "senza-speranza".

compreso — grande idea —che occorre fare una distinzione tra il combattente per la libertà e colui che tocca la proprietà privata. Jancsó ha rotto con tutto questo, e il problema del «radaismo» ci appare come una medievale bestialità. Questo è, per me, un grande passo avanti. Tocchiamo, a questo punto, un'importante questione di ordine teorico. Quando Lenin parlava dalla partiticità — non in quel suo articolo di giornale, che non ha niente a che fare con la letteratura, ma in uno scritto giovanile — disse che il marxismo era caratterizzato da due fatti. Da una parte esso riesce a dare un'immagine della società più obiettiva di quella fornita dalle scienze borghesi; dall'altra, nello stesso tempo, in questa obiettività, prende posizione. E a mio parere ne *I disperati di Sandor* si verifica proprio questo. Esiste nel film, cioè, la presa di posizione — dichiarata molto apertamente — della necessità di odiare, nella nostra storia, tutto ciò che di odio è meritevole. L'Ungheria non sarà mai un paese culturalmente sviluppato se, coloro che sono chiamati a guidarlo ideologicamente o politicamente, non si renderanno conto delle contraddizioni della storia del nostro paese, e non rinnegherano e odierano ciò che in quella storia c'è di odioso e ripugnante.

Contro questo principio abbiamo verificato una certa avversione e protesta. E la protesta è rivolta, in certo modo, anche contro *Giorni freddi*. C'è infatti una visione erronea del problema, del resto non limitata ad alcuni burocrati, ma che si estende anche a scrittori pur bravi e intelligenti, secondo i quali l'Ungheria si è trovata presa nel fascismo come Pilato nel Credo... E questo non è vero... Lo sviluppo dei fatti che ha condotto il paese al fascismo ebbe inizio nel 1867, e non deviammo mai dalla cosiddetta via di sviluppo « alla prussiana ». La rivoluzione del 1918-19 fu troppo breve per portare a mutamenti determinanti. L'Ungheria, che non aveva saputo liquidare il feudalesimo, entrò a bandiere spiegate nel fascismo.

Ed è questo che András Kovács presenta nell'uomo medio della vita di tutti i giorni. Mikszáth ha avuto il grande merito — è stato lui il più critico degli scrittori ungheresi — di aver mostrato questo lato negativo del processo nella storia ungherese, anche se senza ira, senza indignazione, ma sempre nel rispetto della verità. Ora anche Jancsó e Kovács sollevano la questione, puntando però sul fatto che, per lo sviluppo dell'Ungheria, occorre odiare quello che merita di essere odiato. Questo non è certamente un atteggiamento popolare, né presso alcuni burocrati, né presso i nazionalisti. Tuttavia, dal punto di vista ideologico, a dispetto di certi avversari, tale atteggiamento costituisce un grosso passo avanti e per ciò ritengo che Jancsó e Kovács si debbano considerare, nel campo della concezione della storia, rappresentanti di una vera e propria avanguardia.

Le discussioni sull'argomento hanno avuto sviluppi veramente

molteplici. Alcuni affermano che questi film tolgono al popolo certi valori tradizionali o una particolare specie di sentimento nazionale.

Che lo tolgano pure.

Credo che ciò si riconnetta anche al problema di Venti ore. *Sia il film, sia il romanzo, perché anch'essi infrangono determinati miti, e contemporaneamente inducono a pensare che pure nel nostro passato più recente ci sia qualche cosa da odiare, e al tempo stesso indicano di quel passato quelle caratteristiche determinanti ed effettive per le quali ci siamo, a buon diritto, entusiasmati e ci entusiasmiamo ancor oggi. In definitiva questo contribuisce alla salvaguardia di una certa continuità...*

Non bisogna temere le soluzioni di continuità, poiché a queste pensano il tempo e gli uomini. Se un tale in un accesso di pazzia uccide, supponiamo, la moglie e i figli, per quanto all'improvviso questo avvenga non si presenta come soluzione di continuità nella vita di quell'individuo. Bisogna ricordare che la continuità, per se stessa, non si può interrompere. Se affermo che all'interno di un processo si è presentata una svolta, mi riferisco a una questione di contenuto nell'ambito della continuità. E il problema sta tutto qui. Devo nuovamente ripropormi la domanda: che significato ha il modo in cui gli uomini giudicano il proprio passato e, generalmente, tutto il passato? Se me lo permettete, faccio un esempio in riferimento alla Francia. La cultura borghese francese ha dimostrato, nelle persone di Tocqueville e Taine — il che corrisponde a verità — che la lotta contro il feudalesimo ha avuto una certa continuità a partire da Luigi XI nella direzione della centralizzazione. Da questo punto di vista la rivoluzione francese non rappresenta che un episodio... E ripeto che ciò è parzialmente vero. Ma in questo episodio ha una parte determinante e decisiva, per quanto riguarda la frattura rivoluzionaria, la distruzione della Bastiglia. Oggi, a ben più di un secolo e mezzo, il popolo di Parigi, ogni anno, si schiera il giorno della festa del 14 luglio, non con la continuità di Tocqueville ma con la discontinuità della distruzione della Bastiglia... Se oggi la democrazia francese, in certi aspetti, anche nell'epoca di De Gaulle, è all'avanguardia tra le nazioni borghesi, questo è dovuto al fatto che la presa della Bastiglia rappresentò, anche per la più semplice delle midinettes parigine, un motivo di profondo entusiasmo.
Anche nella nostra storia dovrebbe essere così. Cioè entusiasmarci per quelle cose che meritano il nostro serio e incondizionato entusiasmo. E nel tempo stesso affrontare eventualmente con ira quei medesimi uomini per i quali ci siamo entusiasmati, quando ci avvedessimo di qualche cosa da essi operata in una direzione contraria al progresso. In questo campo, da noi valgono sistemi del tutto sbagliati, naturalmente, ci sono anche quelli che a questi

errori si oppongono: Ady e soprattutto Bartók. La *Cantata profana*, per esempio, arriva fino alla ripulsa dell'uomo nella protesta contro la barbarie nazionale. Bartók non era indignato da ciò che avveniva in Afghanistan, ma da ciò che facevano Horty e Hitler negli anni trenta. È quanto lo ha spinto a comporre la *Cantata profana*, e indotto a emigrare in America. Noi abbiamo in Ady, in Attila József. nel giovane Illyés[6], e soprattutto in Bartók, o diciamo in un critico come György Bálint e così via — abbiamo, sissignori — i modelli di come giudicare il nostro presente e il passato.

Solamente che questi modelli si rivoltavano contro un passato e un presente odiosi in nome di un sistema sociale di là da venire. Ho accennato al problema di Venti ore *perché si tratta di una questione più complessa. Infatti si tratta di rompere con un sistema che non è stato instaurato da un'altra società, ma che noi stessi abbiamo costruito. Ci opponiamo ai nostri errori per salvare i risultati raggiunti.*

Ogni classe rivoluzionaria eredita i difetti e i pregi del sistema sociale che l'ha preceduta, e da essa dipende con quanta energia riesce a liberarsi dagli errori... Qui sta la grandissima differenza tra Lenin e Stalin. Lenin si è espresso, nei suoi scritti, a proposito della vecchia Russia, con gli accenti più crudi, senza nulla concedere al tradizionalismo; ma era attaccato con piena adesione sentimentale alla tradizione di Puskin e di Cernyscevskij e così via. All'epoca di Stalin, invece, è entrata nell'uso la pratica di ritenere il generale Suvorov, che aveva combattuto la rivoluzione francese, un precursore del socialismo. E questo è quanto non si può, né si deve accettare né a piccole né a grandi dosi. Non la smetterò di battermi per queste cose e sono lieto che i nostri eccellenti registi si battano sulla mia stessa posizione. Perché è chiaro che, se si trattasse di errori appartenenti a un passato remoto e dimenticato, la questione sarebbe molto meno interessante, e soprattutto teorica. Ma, per dire qualcosa di molto forte, se la tradizione di Ráday — come raffigurata da Jancsó — non fosse stata viva in Ungheria in una certa misura, non vi sarebbero stati così facilmente dei Mihály Farkas[8].

Allora i temi storici non si rivolgono esclusivamente al passato? Possono chiarire anche situazioni attuali?

È chiaro che alla gente interessano quei fatti del passato che abbiamo un riflesso anche nel presente. A esempio dopo il 1867, in Ungheria, si ebbe un'amministrazione terribilmente burocratica di cui anche Mikszáth si prese gioco. Uno scrittore di oggi

[6] Endre Ady, Attila József, Gyula Illyés: eminenti figure della poesia ungherese moderna.
[7] György Bálint, pubblicista, vittima della persecuzione nazista.
[8] Uno dei maggiori responsabili dei processi illegali nel periodo Rákosi.

si ferma su questo tema solo se il burocratismo esiste ancora. In forme mutevoli, pur dimostrando un certo grado di sviluppo, un popolo ci mette decenni, anche secoli, per riuscire a scrollarsi di dosso gli errori del proprio passato. Ma a mio avviso non può scrollarseli di dosso se non affrontandoli e criticandoli.

Vorrei porre una domanda assolutamente da profano. Poco fa si parlava di storia francese; è chiaro che nel periodo della dittatura giacobina — come dice anche Lenin — il terrore non faceva distinzione tra colpi necessari e colpi inutili. Vorrei ora mettermi nei panni di un individuo di quell'epoca che si rende conto di questi errori politici. Avrà costui il coraggio di denunciare il passato prossimo, sapendo che, al di là delle frontiere, sono pronte le forze restauratrici che potrebbero approfittare di questa presa di coscienza?

Credo che a questa domanda possa rispondere benissimo Anatole France con il suo romanzo *Gli dèi hanno sete.* Cioè il popolo francese, la letteratura francese, non si sono tirate indietro neppure di fronte a questa domanda... Ma in questi film e in queste critiche, non si tratta del fatto che una tendenza rivoluzionaria abbia superato per ragioni rivoluzionarie quei limiti sui quali grandi rivoluzionari, come Marat e Lenin, avevano le loro opinioni. Qui non si tratta di questo... Secondo me Kruscev aveva ragione a proposito di poche cose, ma fu nel giusto quando affermò che i processi politici degli anni trenta erano politicamente superflui in quanto diretti contro un avversario già sconfitto... No, nella dittatura del proletariato ungherese, il terreno ebbe una parte irrilevante, e di questo non merita parlare. Ma per quello che riguarda il periodo di Rákosi, il nocciolo della questione è che coloro che egli aveva eliminato come nemici del socialismo e opposizione, in realtà non erano né nemici del socialismo, né opposizione.

Il problema è che in quel regime, nei vari posti e cariche — ora non mi riferisco all'illegalità —, in posizioni diverse e in diversi posti operava, accanto a Rákosi, quella generazione comunista che vive ancora oggi; e che, sollevando il problema, deve fronteggiare se stessa, e in questo raffronto condannare il proprio passato.

Proprio a tale proposito dico che, chi ha preso parte a tutto ciò, deve fare i conti con quella realtà. Non dico che bisogna chiamare in giudizio tutte queste persone, ma almeno l'opinione pubblica deve costringerli a mettersi a confronto con le proprie azioni. Perché dobbiamo evitare loro questo? Dove sta scritto, in Marx o in Lenin, che questa è l'etica del socialismo?!

Ora io faccio la parte dell'avvocato del diavolo. Tutto quello che si è detto è vero, come è vero che in questo periodo sono acca-

dute anche molte cose per le quali la gente si è sinceramente entusiasmata. Potrei fare il nome delle persone che abbiamo amato: anch'esse hanno dovuto mettersi a confronto con se stesse e cercare di crearsi la propria continuità. Insomma non condannano tutto il passato, e in effetti ci sono molte cose per le quali, a buon diritto, si sono entusiasmate.

Questo non lo discuto, ma non si possono mettere a posto le cose in maniera che tutti siano accontentati: a esempio non si può lottare contro il contrabbando senza colpire i contrabbandieri. Molti affermano che qui da noi sono accadute molte cose ingiuste; ma che ormai appartengono al passato e quindi si possono dimenticare. Invece io dico; non dimentichiamocene. Porto quale testimonianza un episodio della mia vita. Facevo la seconda ginnasiale. Quando il professore entrava, ci alzavamo tutti in piedi. Un ragazzino andò alla cattedra, davanti al professore, con un certificato da mostrargli, e nel tornare al suo posto mi colpì con un pugno nel ventre. Di questo il professore non si accorse, ma quando io, a mia volta, colpii il mio compagno alla schiena, egli mi vide, e scoppiò un putiferio. Io allora rivelai che era stato quel ragazzo a colpire per primo. Solo in un secondo tempo mi vergognai di quel gesto... E posso dire che se da allora nella vita mi sono comportato sempre onestamente, questo è dovuto anche al fatto che allora, quando facevo la seconda ginnasiale, ebbi vergogna di me stesso. Credo che sia un fatto positivo nella vita di un uomo il vergognarsi di se stesso. Con ogni probabilità, anche altri hanno fatto simili esperienze. Tale idea si è presentata con ottime forme nella nostra letteratura: nei grandi romanzi pedagogici di Makarenko. Makarenko tratta in maniera esemplare il sistema educativo socialista quando, dopo la mortificazione e la catarsi, offre la liberazione al mortificato: adesso dimentica! Ma quando devi dimenticare? Quando la catarsi è già avvenuta. In queste cose, solo così si può « dimenticare » se veramente vogliamo il socialismo, perché senza un lavoro educativo di questo tipo si vive in uno pseudo socialismo.

Ci sono circostanze in cui non si può parlare di fatti positivi, ma è necessario proprio parlare di quelli negativi. Nel caso del conte Ráday, a me non interessa se egli avesse eventualmente anche dei lati positivi. Si tratta di una questione annosa, che non si presenta solo da noi. Quando era giovane accadde un fatto clamoroso: una famosa attrice supplicò Ibsen di modificare il finale di Nora in modo che essa, confessato al marito quanto aveva fatto, restasse con lui. E Ibsen l'accontentò e scrisse il nuovo finale, per dimostrare quale schiocchezza diventava in quel modo il dramma.

Nora non è più Nora se non se ne va... Anche al nostro passato non può che nuocere il mettere a tacere i lati controversi, perché in tal caso — e questo l'ho verificato anche presso capaci intel-

lettuali — ritorna alla superficie la questione, mal impostata, del terrore rivoluzionario. Se comunque il terrore rivoluzionario viene identificato con la illegalità, allora siamo giunti a conclusioni del tutto errate... Se avessimo il coraggio di parlare apertamente del male, ci sarebbero date molte più occasioni di imbatterci nel bene di cui poter poi parlare.

Vorrei tornare alla fase del colloquio in cui si era parlato della violenza rivoluzionaria. A Stellati, soldati *è stata rivolta l'accusa di aver « smascherato » il terrore rivoluzionario, e di mettere sullo stesso piano di validità la violenza rivoluzionaria e quella controrivoluzionaria.*

Terrore rivoluzionario, veramente, c'è stato. E se noi vogliamo restare marxisti, dobbiamo ammetterlo; il che, tuttavia, non significa dire che nel tale paese si è sparato nella testa a un tale che non se lo meritava. Non si tratta di questo. Io ammetto e trovo giusto l'atteggiamento di lealtà di Jancsó da questo punto di vista, in quanto con numerosi esempi egli dimostra quanto contraddittoriamente agissero, dal punto di vista etico ,rivoluzionari e controrivoluzionari. Non si tratta di contrapporre bianco a nero, rivoluzionari umani e controrivoluzionari assassini, ma di mostrare la psicologia di coloro che combattevano per la causa buona in confronto a quella di coloro che combattevano per la causa sbagliata. In ciò sono perfettamente d'accordo con Jancsó; e qui si apre una nuova questione artistica, che in verità ho notato meno, ma che è stata avanzata da spettatori intelligenti e leali.

Il cinema d'oggi — e questa è una cosa positiva — riproduce a una velocita molto elevata le varie trasformazioni. Nei film occidentali ciò avviene all'eccesso; i gialli, a esempio, poggiano su avvenimenti del tutto semplici dal punto di vista umano. Mi chiedo se i temi affrontati da Jancsó non avrebbero richiesto un tempo più lento. Non è vero che un ritmo molto accelerato costituisca di per sé un fatto artistico. La vera arte si ha quando ottengo la massima chiarezza sfruttando il tempo massimo. E qui ho qualche dubbio. Infatti nei suoi ultimi due film Jancsó porta all'estremo questa tendenza sostanzialmente giusta; ma non avrebbe ottenuto maggiori risultati artistici, proprio rallentando il tempo sui passaggi più complicati e drammatici della vicenda? Questa è l'obiezione che, da profano, ho sollevato a proposito di cose con le quali, in linea di massima, sono perfettamente di accordo.

È una domanda alla quale posso rispondere solo con un'altra domanda. Se ammettiamo che queste opere sono di genere avanguardistico e si muovono su una strada praticamente nuova, non è forse vero che esse richiedono, da un punto di vista formale, procedimenti d'avanguardia? Può darsi quindi che, per quello cui

siamo abituati oggi, per la capacità percettiva di oggi, forse il ritmo è un po' veloce, le soluzioni un po' inconsuete, ma che più avanti tutto questo sarà giustificato.

È possibile. E non oso parlarne; mi sono limitato semplicemente a esprimere un dubbio. Le mie esperienze mi indicano che, in genere, anche nelle trasformazioni più rivoluzionarie, non è la tecnica a determinare che cosa deve esprimere il contenuto, bensì è il contenuto che deve regolare l'applicazione della tecnica. Lascio aperta la questione se si tratti solo di un problema di percezione dello spettatore di oggi, o di un problema di tempo in generale, che incontriamo piuttosto spesso. Per fare un esempio, mi servo di un episodio completamente estraneo: mi trovavo, un giorno, ad ascoltare un concerto nel corso del quale si eseguiva una sinfonia di Beethoven, che amo molto. In quell'occasione non mi piacque, mi annoiai. Mi rivolsi allora a un amico musicista per sapere che cosa fosse accaduto. Mi rispose che il maestro aveva diretto troppo velocemente, e da questo era derivata la monotonia... Ripeto, la mia osservazione a proposito di Jancsó era solo indicativa di una possibilità, ma sarebbe interessante che della questione discutessero gli esperti di cinema.

La discussione in realtà cerca di arrivare a stabilire qual è quella necessaria e massimale quantità di informazione che lo spettatore riesce a conseguire in un dato tempo.

Si tratta di un problema che si pone per ogni espressione artistica, ed è determinante, se pur in maniera diversa, per i diversi casi. In questo settore, il cinema segue una regola ben precisa, questo lo so perfettamente. E per riuscire a seguire il film, dobbiamo impararne il linguaggio. La domanda che qui ci si pone però è: in che modo e quando questo si realizza? Io, veramente, non volevo muovere una critica a Jancsó; ho semplicemente posto un problema che non è tanto frutto di una osservazione personale, quanto nato da suggerimenti di persone oneste e ben disposte.

Sì, in realtà, da tutto ciò nasce anche la discussione sul contenuto; molti infatti non hanno saputo cogliere il valore di quanto Jancsó vuole dire. Non si sono accorti del fatto che « si duo faciunt idem, idem non est ».

Non si sono resi conto del comportamento socialista di elementi socialisti. Può darsi, in questo caso, che un rallentamento del ritmo, anche minimo, di mezzo secondo, avrebbe forse chiarito la vicenda. Bisogna stare molto attenti; queste cose dipendono, a volte, da piccole sfumature artistiche.

Tornando a I giorni freddi *e a* Silenzio e grido *mi risulta che, per molti, è stato sgradevole il fatto che i due film esprimano giudizi critici anche sul popolo in se stesso. Per molto tempo*

infatti, era opinione romantica che la classe dirigente fosse dissoluta e sulla strada sbagliata, mentre il popolo conservava intatta la propria onestà.

Questa è un'opinione inaccettabile, perché se il popolo si ponesse di fronte alla classe dei dirigenti con incorruttibile onestà, essa non potrebbe mantenere la sua supremazia. Per questo diciamo che i movimenti rivoluzionari del 1918-19 avevano così scosso la classe contadina che, in conseguenza di ciò, accaddero nella campagna le cose più disparate, a tal punto che, più tardi, Szálasi trovò in quel gruppo sociale molti seguaci. È questa una realtà dello sviluppo che non può essere cancellata dalla storia. Jancsó ha del tutto ragione quando la rappresenta. Una situazione così romantica — e cito solo il caso dell'Ungheria —, in cui in una qualsiasi fase della rivoluzione o della controrivoluzione si sia visto chiaramente chi fossero i rivoluzionari e chi i controrivoluzionari, si è verificata assai di rado. La grande difficoltà di tutta la storia ungherese consiste appunto nel fatto che i contadini, i quali furono trascurati ideologicamente da tutti i partiti, perfino dal vecchio partito socialdemocratico ,non si trovavano su un piano rivoluzionario reale. E a questo occorre aggiungere che abbiamo commesso un grave errore nella dittatura del proletariato procrastinando la divisione delle terre, perché in tale modo, dinanzi alle masse contadine, non c'era una vera prospettiva rivoluzionaria. Credo che Jancsó abbia rappresentato con assoluta fedeltà la vita della campagna. Penso che, a questo punto, si torni alla prima questione, che, cioè, oggi siamo molto inclini all'idealizzazione romantica, che però, proprio nei confronti del nostro passato, non possiamo usare: in tale modo, infatti, diverrebbe incomprensibile tutta la storia ungherese.

Vorrei sapere da Lukács che cosa pensa del film Diecimila soli, *che affronta la storia degli ultimi trent'anni con un linguaggio assai singolare, in chiave poetica e, mi sembra, un po' romantica.*

Sì, in modo poetico, ma spesso con delle confusioni romantiche. Mi sono soffermato sui film di Jancsó e Kovács perché essi testimoniano di un impegno schiettamente socialista, in quanto rappresentano la realtà com'è di fatto e, nello stesso tempo, operano delle scelte molto nette anche dal punto di vista emozionale. Del resto, è proprio questa la loro caratteristica precipua. Certo, posso sbagliare, perché non conosco tutta la produzione cinematografica ungherese ,ma mi sembra che questi registi, pur con le rispettive differenze, abbiano in comune qualcosa che li distingue da tutti gli altri. A questo proposito, vorrei anche rispondere a una obiezione abbastanza importante. Io non credo che un'opera di arte, e in particolare un film, debba necessariamente rispondere alle domande che si pongono. Continuo a ritenere valida la posizione di due tra i maggiori artisti della mia giovinezza, Ibsen

e Cecov, i quali sostenevano che il compito dello scrittore è di porre domande: le risposte le darà la storia o lo sviluppo sociale. Ibsen non era tenuto a dire se Nora fosse riuscita o no a riscattarsi da sola. Egli sollevò la questione di un aspetto negativo del matrimonio e adesso, nella nostra società, decine di migliaia di donne hanno stabilito nella pratica — chi in un modo, chi nell'altro — ciò che Nora ha fatto dopo essersene andata. Ma questo non era compito di Ibsen e non lo sarebbe, oggi, di un film. Se questo, come opera d'arte, riesce a far sì che la gente rifletta seriamente su una situazione del passato o del presente e a confrontarla con la propria, esso ha raggiunto il suo scopo. Non è certo il caso, a esempio, di fare dei film che mostrino quali innovazioni bisogna introdurre nell'industria tessile per raggiungere il nuovo livello di meccanizzazione: questo è compito del ministero. Il film, invece, ha il compito di rappresentare gli aspetti positivi e negativi della società e, poiché in questo ambito esso potrebbe assumere un rilievo essenziale, deve indurre alla attenzione e alla riflessione l'uomo della strada, che spesso sfiora i fatti reagendo solo a livello sentimentale, senza riflettere. Se, al cinema, anche una sola persona su dieci riesce a identificare la propria strada, il film ha raggiunto il suo obbiettivo.

Questo ci trova perfettamente d'accordo, ma ciò che molti si chiedono è se il pubblico sia in grado di tenere il passo con le nuove esigenze dei film odierni. Se la maggior parte degli spettatori non è sufficientemente matura, quale diritto hanno i registi di costringerla ad affrontare questo alto livello?

Se il popolo fosse così arretrato come vorrebbero far credere, in questo caso, i burocrati, non si sarebbe potuta realizzare una rivoluzione socialista. Se invece fosse così progredito, come affermano altre volte i burocrati, la rivoluzione non sarebbe stata necessaria. Poiché né l'una né l'altra cosa sono vere e quella rivoluzione c'è stata, è necessario che il cinema e le altre arti operino nell'interesse della rivoluzione e dello sviluppo intellettuale.

In una precedente intervista e anche nella sua opera di estetica più importante, lei ha avanzato alcune riserve sulle possibilità intellettuali del film. La visione di opere recenti (compresa La guerra è finita *di Alain Resnais e Jorge Semprun) ha modificato quel suo giudizio? Gli strumenti usati dal cinema più recente dimostrano « nuove » capacità, tali da allargarne i confini? Nei film citati ha trovato soluzioni che abbiano qualche elemento degno di nota in un ambito intellettuale?*

Credo che l'intera questione dovrebbe essere puntualizzata dal punto di vista estetico e della drammaturgia cinematografica, per non trovarsi di fronte ad aspetti non ancora analizzati. I problemi intellettuali si possono esaminare sotto l'aspetto formale e sotto

quello del contenuto. È fuori discussione che la letteratura e, soprattutto, il dramma sono, da un punto di vista formale, i più idonei a esprimerli; i problemi intellettuali però sono presenti ovunque in qualche forma. È ciò che nella mia estetica ho chiamato « oggettività indeterminata ». Sono convinto, a esempio, che un problema intellettuale non si può esprimere con la pittura; tuttavia, se esaminiamo i ritratti di Rembrandt, non solo riusciremo a stabilire la fisionomia intellettuale dell'individuo ma anche i suoi problemi intellettuali; senza voler affermare con questo che la pittura è in grado di esprimere intellettualmente problemi intellettuali... Vi sono poi differenze enormi tra il dramma e la epica, tra l'opera lirica e il film. Il problema si pone anche per l'opera e la musica.

È indiscutibile che da Bach e Händel, attraverso Beethoven, sino a Bartók, la grande musica rimandi a tutta una serie di problemi ideologici. A dispetto di ciò, non si può tuttavia esprimere musicalmente un problema intellettuale in quanto tale. Nel campo del cinema la situazione non è così estrema, ma non siamo ancora giunti a trovare il mezzo per cogliere veramente questa fisionomia intellettuale. Non si è arrivati al punto di capire in modo perfetto fin dove si possa arrivare in tale ambito, e ciò è da mettere in relazione con il fatto che, nel film, la parola è ora espressione del significato, ora rumore per creare un'atmosfera o per mediarla, poiché queste funzioni vengono entrambe svolte dalla parola. Io credo che il film non possa arrivare allo stesso punto del dramma. A esempio, non si può trasportare sullo schermo la scena che inizia con Jago che prende a stuzzicare Otello e prosegue, quando questi rimane solo, con il meraviglioso monologo contemplativo: « ... e adesso, addio armi », ecc. Sarebbe una cosa vuota, anche se a recitare fosse il miglior attore. Vi sono invece battute drammatiche attraverso le quali si creano situazioni tese, e questa è una strada che anche il cinema può percorrere. Ritengo che, dal punto di vista del contenuto, i problemi intellettuali siano naturalmente indispensabili nel film; ma occorre individuare i mezzi adatti a esprimerli. E mi pare che non li abbiamo ancora trovati interamente. Dirò forse un'eresia, ma quando vidi i film di Oliver — fatta eccezione per l'*Enrico V* — ebbi la netta impressione che il testo di Shakespeare fosse, in essi, un accessorio: a che scopo Shakespeare qui parla tanto —mi chiedevo —, quando non ce n'è alcun bisogno? Per l'*Amleto* film ho proprio avuto questa impressione benché, dal punto di vista della struttura del dramma, il dialogo dell'*Amleto* sia perfetto. È interessante ricordare, invece, che *Enrico V*, dove tutto il dramma si può trasporre in paesaggi scenografie, e così via, ha suscitato in me una profonda impressione dal punto di vista cinematografico. Questo ,naturalmente, è solo un elemento di raffronto, un aspetto del problema che ci interessa, a proposito del quale né Kovács né Jancsó

hanno trovato una soluzione completa. Essi, nel loro campo, debbono continuare gli esperimenti per individuare il carattere drammatico, dinamico delle parole, che faccia corpo con l'agire dello uomo, e dare vita a situazioni in cui risultino necessarie proprio quelle parole e non altre. Non credo sia possibile trasporre sullo schermo tale intellettualità contemplativa.

Per quanto riguarda i mezzi della parola probabilmente è così ma nel metodo impiegato da Kovács ne I giorni freddi, *che consiste nel porre uno accanto all'altro i vari episodi, raffrontandoli e ricercandone i parallelismi, non si avverte una tensione intellettuale nell'esprimere un'idea ben determinata, esplicita direi?*

È possibile, se tutto ciò è trasposto... E ne *I giorni freddi* c'è di buono che la prigione, il dialogo che vi si svolge, e la realtà del passato procedono su binari paralleli e la situazione corrisponde al dialogo: come, a esempio, nella scena in cui i personaggi stanno in piedi, in mezzo al ghiaccio, e gettano gli uomini nella acqua. Senza questa scena, il dialogo nel carcere risulterebbe vuoto, inutile.

Da questo appare chiaro che il dialogo non è fine a se stesso, ma fa parte dell'intera composizione e risulta dunque molto importante il peso del montaggio, la composizione ordinata dei pezzi utili, la scienza della loro sistemazione.

Di questo non discuto; dico solo che il cinema deve trovare il modo (e a Kovács è riuscito meglio ne *I giorni freddi* che in *Muri*) di come utilizzare i propri mezzi specifici. È questa una grossa impresa, e non credo che il cinema abbia risolto il problema, che pure deve avere delle soluzioni. Di questo, però, io non sono in grado di parlare.

Posso tuttavia rifarmi all'esempio che è stato citato prima, al film di Resnais e Semprun. Le soluzioni adottate dal regista sono molto stimolanti, soprattutto nell'uso degli elementi temporali...

È un film davvero interessante.

Sotto molti punti di vista il tentativo di svincolarsi da una precisa cronologia è un nuovo elemento del linguaggio, anche se esistono precedenti letterari, a cominciare da Proust. Comunque sia, nel film quella scelta costituisce un'esperienza espressiva utile e originale.

È un'originalità diversa rispetto a quella della letteratura. In questa, se c'è qualcuno che ricorda i tempi passati, sono consapevole di trovarmi di fronte a Goethe — mettiamo — che rievoca la propria vita. E di fatto, dal punto di vista fisiologico ho davanti Goethe e i suoi ricordi, intesi come rievocazioni. Il film riesce a rendere il ricordo come realtà presente, e da ciò deriva un qualcosa del tutto nuovo le cui conseguenze drammaturgiche non

abbiamo ancora colto in modo adeguato e non abbiamo ancora sfruttate sino in fondo.

Nei film di cui stiamo parlando, il tempo ha ancora un'altra dimensione. Non sono semplicemente il passato e il ricordo che hanno la loro importanza, quanto piuttosto una certa dimensione di prospettiva del tempo, la fantasia, l'immaginazione, il « tempo futuro » del sogno. Per esempio, ne La guerra è finita, *le sequenze in cui il protagonista cerca di immaginare come può essere la ragazza che lo ha tratto d'imbarazzo al telefono.*

Questo è possibilissimo, anzi in tale campo il film è avvantaggiato rispetto alla letteratura. Una simile pre-immaginazione infatti — ciò che una persona pensa prima su come deciderà in una situazione critica — ha una grande importanza anche nella vita. Se poi un'idea di questo genere prende letteralmente corpo nel film, il processo immaginativo può stimolare un ripensamento nell'uomo che si trovi nell'imminenza di una scelta negativa o sbagliata, indicandogli proprio ciò che di negativo o sbagliato è in quanto sta per fare. Nello sviluppo di questo aspetto vedo grandi possibilità, fra l'altro anche per la funzione autenticamente cinematografica delle parole. Ma, per quel che mi è dato riscontrare, siamo ancora molto lontani dalla realizzazione di questo obiettivo. Nella fase attuale si dà ancora troppo peso alle possibilità tecniche del cinema e non si sollevano le questioni di contenuto: non dobbiamo dimenticare che in ogni arte il significato diretto delle cose è di atmosfera. Conosco poche cose così drammatiche, nella vita reale, come la scena del *Macbeth* in cui, dopo l'assassinio, si sente bussare alla porta del castello. Il fatto che bussino alla porta in sé non è niente, è solo il lato tecnico della cosa. Qui l'essenza è il rapporto tra i due elementi. Compito della drammaturgia cinematografica è di scoprire i problemi di questi elementi. Sono convinto che potremo cogliere ancora molte cose interessanti se esamineremo questi elementi dal punto di vista dei contenuti, cioè non il bussare in generale ma il bussare alla *Macbeth.*

Questo esempio è perfetto, perché si tratta infatti di una successione di elementi, cioè di un problema di composizione del film e, in particolare, di ciò che deve precedere e di ciò che deve seguire. Questo è il concetto basilare nella struttura del film. D'altra parte dobbiamo pensare anche a quanto, con molta originalità, ha detto Ejzenštejn: in ogni singolo attimo è presente anche un montaggio verticale, quando non sono le cose che si susseguono l'una all'altra a essere in gioco, bensì sono le cose diverse che agiscono contemporaneamente ad avere insieme un significato molto complesso. Il montaggio verticale ha una funzione molto emozionante nel Silenzio e il grido: *il regista è riuscita a creare un'atmosmera tesissima.*

Questo film mi è piaciuto parecchio e se ne potrebbe parlare a lungo, ma non voglio aggiungere altro, se non che da Jancsó e Kovács ci si può aspettare ancora molto. È necessario che gli amici del cinema li sostengano e capiscano che l'impegno di chiarire i lati peggiori del passato e del presente è un fatto positivo e un contributo allo sviluppo del socialismo. Vorrei che si capisse che la mia critica, forse un po' troppo aspra, è una critica socialista. Non parlo partendo dal punto di vista del cosiddetto umanesimo borghese. Mi si è sempre rimproverata la sincerità; ma senza questa non può nascere la vera arte. E non sono affatto sicuro, a esempio, che si debbano chiamare in causa, comunque e sempre, gli aspetti positivi. Da giovane mi entusiasmavo perché Endre Ady chiamava István Tisza « Kan Bathory Erszébet » e non parlava mai delle buone qualità di Tisza, che era un uomo intelligente e onesto. Eppure Ady aveva ragione a chiamarlo così. Senza questo non possiamo andare avanti: finché non apriamo una breccia nel muro del vecchio nazionalismo, certe cose continueranno in qualche modo a sopravvivere.

Non è dunque casuale che il cinema ottenga risultati quando fa un passo avanti sulla strada della verità.

Il fatto è che la discussione sul film è possibile solo dal punto di vista comunista. La forza del vero marxismo-leninismo sta nella verità, e noi rinunciamo alla migliore delle nostre risorse non accettando, per ragioni di tattica, quest'idea. È molto importante che ci siano uomini come Jancsó e Kovács i quali, con il linguaggio della nuova arte, cercano di assumere un atteggiamento serio sul nostro passato e sul nostro presente.

(Questa intervista a Lukács di Ivette Biró e Szilárd Ujhelyi, pubblicata nel n. 3 1968, di « Filmkultúra », venne fatta conoscere in Italia da « Cinema nuovo » che la pubblicò in due puntate: *Tecnica, contenuti e problemi di linguaggio* n. 196, novembre-dicembre '68; *Espressione del pensiero nell'opera cinematografica*, n. 197, gennaio-febbraio '69.)

CRESCITA E ALIENAZIONE DI UNA CELLULA RIVOLUZIONARIA

di FERENC FEHÉR

Se analizziamo *Fényes szelek* (t. l. *Venti lucenti*; ma il film è noto anche con il titolo datogli in Francia: *Ah! Ça ira*) di Miklós Jancsó dal punto di vista della struttura, constateremo che essa è testimone della feconda evoluzione di una grande personalità artistica e di un processo di ripetizione di se stesso. La concezione storica presente nel film e la struttura del suo contenuto provano che, in esso, c'è qualcosa di più di una semplice metafora dialettica. (...) Le opere più riuscite di Jancsó traggono sempre origine da precisi episodi storici (di solito, si riferiscono all'Ungheria) e tuttavia, sia per l'impronta della concezione del regista, straordinariamente incline alla generalizzazione, che per l'alta efficacia artistica dei suoi moduli, superano la storia del nostro Paese e colgono momenti fondamentali di un dramma universale. La sua prospettiva storica fondamentale non è mutata, seppure, nell'approccio al tema e nella successiva elaborazione, intervengono, stavolta, trasformazioni tali che rivelano le ricche possibilità aperte davanti al regista (e, forse, all'intera arte cinematografica).
La sostanza del cambiamento, proposto da *Venti lucenti*, consiste nel fatto che il soggetto non fa riferimento, come avveniva nel « ciclo delle sofferenze », a una « situazione limite » bensì a un « processo sociale ». La differenza, evidentemente, è relativa. Anche gli eroi della « situazione limite » vivevano i loro « processi » morali, fino a pervenire alla morte. E, in alcuni passaggi, lo stesso *Venti lucenti* prende la fosca sembianza della « situazione limite ». Quanto dirò spiegherà le ragioni della distinzione che ho avanzato. Nel « ciclo delle sofferenze », le forze sociali determinavano lo stesso evolversi delle azioni, il campo degli avvenimenti. I rapporti di forza erano fissati fin dall'inizio e precisati nelle loro costanti: la lotta degli eroi non poteva che svolgersi all'interno di un cerchio rigorosamente delimitato da volontà « esterne ». E, in tale spazio chiuso, veniva deciso solamente il destino personale degli individui, non certo quello del mondo e neppure, secondo una generalizzazione spinta all'estremo, il problema dell'essenza morale del mondo. *Venti lucenti* allarga, con vigore, le frontiere dell'opera di Jancsó: a fianco dell'autore, assistiamo alla genesi di forze che, fra poco, produranno nuove situazioni limite.
Si aggiunga che, mentre nelle opere della sua prima maturità Jancsó si poneva come il cronista di un *gruppo di uomini*, adesso si interessa a *comunità umane*. Pure questa distinzione sembrerà relativa, poiché — senza ordine e sottintesi — nei gruppi creati

a caso di *I disperati di Sandor* e *L'armata a cavallo si* annunciavano comunità o loro abbozzi e, al loro interno, si avvertivano delle prime differenziazioni. Se giudichiamo la collettività come unità, una unità non collocata da arbitrarie circostanze esteriori nel recinto della vita ma, al contrario, legata da comuni obiettivi e da interessi liberamente assunti, allora *Venti lucenti* apparirà la prima opera di Jancsó in cui protagonista è una comunità in permanente formazione e in continua evoluzione, colta in una precisa stagione storica. Nella fattispecie, osserviamo la burocrazia nella sua fase iniziale (quella burocrazia che il dizionario politico definisce come « distacco dalle masse »), quando, cioè, non è ancora riuscita a soffocare ogni spontaneità, sia feconda o nociva.

La *ricchezza dei caratteri*, che resta fra le qualità maggiori del realismo di Jancsó, acquista in *Venti lucenti*, proprio in seguito ai cambiamenti menzionati in precedenza, nuove dimensioni. È vero che, anche in precedenza e grazie a suggestioni morali (a volte piuttoste vaghe), era possibile decifrare l'origine e lo status sociale dei personaggi; ma, poiché venivano portate in primo piano anzitutto le attitudini morali, la loro identificazione era possibile solo in retrospettiva (procedimento che viene sovente definito, dalla critica che considera la questione drammaturgica dal punto di vista del contenuto, come « rivelazione di ritorno »). Nel caso in esame, le stesse comunità (gruppi o strutture organizzate su una base dichiaratamente politico-sociale) si definiscono e si affrontano. La loro definizione diviene chiara e ordinata. Non sussiste, di conseguenza, la necessità di procedimenti di rivelazione a posteriori.

Se esaminiamo il messaggio esplicito del film, il suo soggetto [1], appare chiaro quale sia il tema di *Venti lucenti:* la nascita del potere rivoluzionario e, nello stesso tempo, la sua alienazione. Semplici contrasti plastici ed essenziali inquadrature rendono ri-

[1] Diamo una traccia degli avvenimenti trattati in *Venti lucenti*. Ungheria, 1947. Gli studenti di un « collegio popolare », appartenenti alla classe operaia e contadina tenuta fino a quel momento lontana dall'istruzione superiore, sono impegnati in una campagna di mobilitazione nelle campagne. Guidati da Laci, il « ragazzo con la camicia rossa », dopo uno scherzoso scontro con alcuni poliziotti, organizzano un dibattito sulle prospettive della nuova società ungherese all'interno di un seminario cattolico. I seminaristi rimangono indifferenti ai loro discorsi e, in parte, ai loro canti e danze. Solo András, un ragazzo d'origine ebraica che ha avuto i genitori uccisi in un campo di concentramento nazista, sembra disponibile al dialogo. Ma, in seminario, sopraggiunge un ufficiale di polizia per arrestare dei seminaristi accusati di cospirazione contro la sicurezza dello Stato. Laci è turbato dall'arresto e dalla ribellione, in vero di scarso effetto, dei seminaristi. E, per tale atteggiamento, viene rimosso dal suo incarico. Coloro che lo sostituiscono, confidando più nella violenza rivoluzionaria che nella pazienza della persuasione, tentano una « riorganizzazione », secondo il modello del collegio popolare, del seminario. Ma si creano, all'interno del « collettivo », delle lacerazioni che portano, via via, alla sostituzione dei nuovi capi e alla crescita del numero dei « deviazionisti ».

percorribile il cammino che conduce da una certa diversità negli atteggiamenti a una relativa alienazione. Nella prima sequenza del film, vediamo studenti turbolenti che, con atteggiamenti anarchici, affrontano dei poliziotti. La situazione potrebbe facilmente degenerare se il capo dei militi, antico condiscepolo degli studenti, non prevenisse con la calma il possibile scontro sanguinoso. Ma, seppure per un attimo un'ombra minacciosa sorvoli il comico episodio, sentiamo che la conclusione non potrà che risultare tranquilla: i poliziotti, costretti a una doccia inaspettata, e gli studenti si prendono per mano, e fra un sacco di risate, si mettono a ballare. La sconcertante immagine, scelta con piena intenzionalità, indica che, a quei tempi, il potere si incarnava ancora, e nella stessa misura, sia negli uni che negli altri — e, più esattamente, nel popolo — e, fra i due gruppi, non esisteva alcuna frattura. Alla conclusione del film, al contrario, la ragazza settaria e legalitaria, che pure si trova in analogo frangente, chiede fra il serio e lo sprezzo al commissario di polizia: « Così, vorresti arrestarmi? ». La domanda (e il tono con cui è posta e la personalità di chi la rivolge) tradisce la distanza venutasi a crearsi fra i personaggi, pur partiti da posizioni simili, andando dal punto di partenza al punto di arrivo.

Non esiste, in tale constatazione, alcuna novità, né a livello artistico, né a livello ideologico. Recenti discussioni, svoltesi nel nostro Paese e all'estero, hanno provato la presenza dell'alienazione nel socialismo, e la cosa è negata solo da una cerchia ristretta di persone. Esiste, se mai, contrasto su come si debba considerare l'alienazione nel nostro mondo; si discute, fra l'altro, della sua nascita, delle sue cause, delle sue manifestazioni e della eventuale possibilità di eliminarla. *Venti lucenti* offre al dibattito un contributo artistico nuovo e ricco di sostanza in quanto esamina a fondo la struttura del fenomeno soffermandosi su tre suoi aspetti: autorità della polizia, quadri dirigenti e comportamenti di piccolo gruppi, e lo fa con imparziale serenità di spirito. Il film precisa il momento in cui si impone la diversità e l'alienazione e il momento in cui ha inizio l'alienazione, che può essere spiegata ma non giustificabile. Per quanto la cosa possa risultare sorprendente alla luce degli sviluppi successivi, Jancsó ritiene che la differenziazione e l'alienazione progressiva degli *organi di repressione* sia un dato categorico e obiettivo della storia. Esso produce, fatalmente, un conflitto interiore, doloroso e drammatico, all'interno delle forze socialiste.

Quando, convinti dal prestigio del segretario della loro organizzazione, gli studenti si rifiutano di collaborare con la polizia e giungono perfino ad affrontarla, sembra possa ripetersi quanto già visto all'inizio; ma che, stavolta, si debba pervenire a uno scontro sanguinoso. A questo punto, con annotazioni squisitamente artistiche, Jancsó approva l'intransigenza del capo della polizia. La sceneggiatura, con scelta delicata e saggia, pone fra parentesi il

problema della legalità o della illegalità del mandato di arresto e condanna la veemenza di Laci, il « ragazzo con la camicia rossa », che giudica l'inatteso intervento della polizia una prova di diffidenza, un ostacolo alla sua attività di agitatore. È tuttavia evidente che il nemico esiste, che complotta veramente (anche in un'epoca che creava artificialmente i nemici) e che la polizia, resasi conto di quel che sta avvenendo, non può subire i meeting popolari nemmeno se, di conseguenza, verranno a scavarsi, fra essa e i piccoli gruppi democratici, solchi profondi, solchi da cui avranno origine dolorosi conflitti come riconosce, appunto, e con sincera amarezza, il commissario di polizia, anche lui, un tempo, studente militante in attività di mobilitazione popolare. Per natura, egli è estraneo a ogni isterismo. Le sue parole non esprimono angoscia, bensì riflettono un drammatico conflitto storico. « Se avessi previsto, sette anni fa, che poteva accadere una cosa simile, mi sarei sparato alla testa », dice.
Questa lucidità politica si accompagna a una viva umanità: il commissario dà prova, al di là di una dolorosa chiarezza di idee, di un'intelligenza limpida e impegnata. Da semplice comparsa diventa personaggio di primo piano, grazie a dialoghi concisi e ricchi di significato, grazie alla camera che segue l'azione con l'occhio penetrante e con un gioco drammatico di gran classe. Il commissario ha ragione in ogni situazione. Le sue laconiche frasi offrono un preciso contrappunto sia quando egli giudica l'« assalto » della prima scena un eccesso di energia dovuta alla giovinezza, sia quando, durante gli arresti, argina con risoluta durezza l'irruenza degli studenti. Il personaggio esprime la necessaria severità della rivoluzione di fronte ai nemici veri, e in seguito preciserà, in modo ancora più evidente — una volta che lo spirito settario viene meno —, che certi metodi non nuocciono al raggiungimento degli obiettivi. La sua amarezza crescente riflette il deterioramento dell'ambiente. Lo sottolinea egli stesso allorché una fionda colpisce tutti, tranne lui, e constata che manca solo più la Carmagnola. Gli altri personaggi si illudono di essere all'assedio della Bastiglia mentre il commissario, al contrario, sa che l'inutile tumulto è soltanto una parodia dei grandi episodi storici. Sarebbe facile tacciare di cinismo le parole con le quale risponde alla provocazione della giovane settaria: « Le cose stanno peggiorando: forse, tu diverrai perfino ministro ». È il credo, vivo sotto l'amarezza, di un uomo al quale nulla sfugge (la cinepresa lo mostra, con discrezione e maestria, mentre « conduce l'inchiesta », controlla lo svolgersi degli avvenimenti e — mettendo a profitto la sua funzione e le sue doti personali — prevede, da lucido osservatore, quanto sta per avvenire); di un uomo privo di illusioni sul futuro e i suoi protagonisti ma che, tuttavia, accetta l'avvenire.
Un uomo del genere si avvia a una sua tragedia personale oppure diventerà un fattore essenziale nel processo di rigenerazione del socialismo. L'amarezza non lo conduce all'apatia bensì all'assun-

zione dei sacrifici che attendono ogni rivoluzionario che sia cosciente del proprio ruolo storico.

La questione dell'alienazione nella *piccola comunità democratica* è assai complessa. Il « collettivo », formato dagli studenti all'inizio del film, sembra concretare quella idea di cellula di democrazia diretta, sulla quale Lenin faceva molto affidamento: lo spirito fraterno ne è la condizione sine qua no; i rapporti sono privi di qualunque elemento gerarchico; i capi, liberamente eletti e sempre amovibili, non si pongono al di sopra delle masse. Alla testa del gruppo, inoltre, si trova un leader (Laci, il « ragazzo dalla comicia rossa »), che ha il massimo rispetto per la democrazia diretta. Jancsó ha la grande intelligenza, fin dai primi momenti, di far passare l'ombra degli avvenimenti futuri sui movimenti di massa, le amicizie che si annodano, le discussioni che preparano l'ora dell'azione. Nei comportamenti della comunità (le chiamate a raccolta a colpi di fischietto, le sfilate che, in principio, avvengono all'interno del gruppo), alligna un qualcosa di minaccioso, una violenza interna che sfugge ancora agli studenti ma che, man mano, nonostante la purezza ingenua del « ragazzo con la camicia rossa », crea il bisogno di una dittatura esercitata sugli altri e accettata in se stessa. Come avviene di solito, tale bisogno, salendo in superficie dal sottosuolo, si va man mano precisando e trova i suoi strenui estimatori.

Lo spirito settario e violento non si precisa immediatamente nel quadro delle forme democratiche. Quando gli arresti spingono i seminaristi alla resistenza e fallisce l'offensiva nei loro riguardi basata sulla discussione, la ragazza in pantaloni, che già all'inizio aveva diffidato della « tattica opportunistica delle discussioni », si fa avanti e, con regolari elezioni, rimuove dal suo incarico Laci. In seguito a tale episodio, scattano misure repressive incomprensibili, nelle quali svanisce progressivamente la superiorità morale dell'indignazione popolare. La piccola comunità produce, cavandole dal suo stesso corpo, le deformazioni che dominano la scena finale, così repulsiva, dove assistiamo, con l'intervento delle autorità superiori e con la manipolazione della pubblica opinione, all'emarginazione dei capi provvisori considerati responsabili di quanto è, fin lì, avvenuto. Ci troviamo davanti a una commedia che sfrutta la fiducia nell'indipendenza e nella democrazia interna. Ma sia colui che tira le fila, sia l'esecutore non credono a ciò che fanno. La piccola comunità, un tempo libera e consapevole, si è trasformata in una massa facilmente manipolabile. I comportamenti pratici hanno minato la consistenza del gruppo

È interessante notare che, nell'affrontare l'alienazione di una piccola comunità, Jancsó si rifà alla profonda teoria di Rosa Luxemburg, la quale stima gli errori del movimento operaio mille volte più fecondi delle sagge risoluzioni delle autorità infallibili e onnipotenti. L'aforisma, seppure paradossale, ha un suo fondo di ve-

rità: anche nel momento della maggiore deformazione, la piccola comunità presenta uomini degni di questo nome e, pur nel violento dolore causato dalla loro espulsione, i singoli si mantengono fedeli al gruppo.
Jancsó rivolge il suo attacco più duro, ovviamente, all'*alienazione burocratica dell'apparato dirigente.* Le sue convinzioni si incarnano in immagini obiettive, dato che nulla gli è più distante della tentazione alla caricatura. I funzionari in camicia bianca, per esempio, sono pienamente nel loro diritto quando intervengono nel momento culminante del settarismo popolare e l'appoggiano, seppure il suo influsso sia negativo; quando si servono di « regolamenti amministrativi » (sebbene la sanzione sia spropositata, e i funzionari non si curino di dosarla). Ma la loro « giustizia concreta » si alimenta a un totale nihilismo. Con consapevole cinismo, essi accettano la loro alienazione. Così, uno di essi, interpreta i voltafaccia che si succedono di continuo: « Ciascuno valuta gli avvenimenti secondo il proprio carattere, come può o vuole ». Il loro buon senso politico sembra avere le sue ragioni. I funzionari dispongono di una visione della realtà politica maggiore di quella degli studenti, le cui vedute sono limitate e superate, L'imperdonabile cinismo dei burocrati si manifesta allorché non reintegrano nelle sue funzioni Laci. L'ostinato democraticismo del « ragazzo con la camicia rossa » è, per loro, nocivo quanto i comportamenti aggressivi degli altri giovani del collettivo, se non di più, perché essi sanno che non riusciranno a piegarlo. I burocrati assumono un atteggiamento di profondo disprezzo verso la coscienza e l'ordine interno della comunità studentesca. Decidono solamente questa o quella esclusione e mai cercano di convincere chicchessia con solidi argomenti (benché abbiano delle ragioni da avanzare). Il loro comportamento, di fatto, rappresenta una caricatura dell'umanesimo rivoluzionario. Rivolgono parole tenere e affettuose a coloro che sono già condannati e che ancora non conoscono la loro esclusione, mentre l'assemblea presegue le sue sedute e dispone della sorte dei « deviazionisti ». Particolarmente rivoltante è la scena della « grazia ». Il burocrate delle alte sfere, rifacendosi unicamente alla sua pretesa autorità, accorda il perdono mostrando una totale indifferenza a ogni giustificazione politica. (...) Jancsó sa che, nell'apparato della direzione politica, l'uso dell'alienazione è quanto di meno tollerabile esista.
Le intenzioni di Jancsó si precisano nella distribuzione del gioco delle parti, nel giudizio riservato a coloro che si oppongono alla alienazione. Pensiamo ad András, il ragazzo ebreo, l'*intellettuale*, che è ben di più di una figura pittoresca. Ogni suo atteggiamento si spiega con la sua origine: András ha sofferto, a suo tempo, le persecuzioni. Il ricordo della deportazione nei campi nazisti lo spinge a un radicale, istintivo rifiuto della violenza, a una diffidenza per il potere coercitivo. È una persona onesta, d'animo delicato, fermo nelle sue convinzioni. La sua inflessibilità eccita

lo «strategia della tensione» degli studenti settari. Ma quanto vale questa ostinata coerenza? Non può opporsi, come forza attiva, allo svolgersi degli avvenimenti in quanto esprime, unicamente, il *principio della solitudine coscientemente accettata.* Il ragazzo si distacca dalla comunità studentesca solamente durante le persecuzioni e, pur conservando legami con essa, le si oppone a causa della sua predisposizione alla violenza. L'atteggiamento di András è, dunque, viziato da nobile sterilità.

Laci è personaggio più consistente del precedente, non solo perché è l'eroe nobile e puro del film, ma in quanto il suo dissenso non si fonda su un astratto imperativo morale, bensì su giuste speranze e fervide illusioni. La sua figura, la portata delle sue idee ingrandiscono di fronte al puro negativismo dell'intellettuale. È opportuno sottolineare che parecchie delle « convinzioni » di Laci costituiscono un postulato irrinunciabile, senza il quale alcuna rigenerazione socialista è possibile. Se « crede » al valore della discussione, se confida nell'affermazione del marxismo come *pensiero* e non tanto come « corso accelerato » di massime fideistiche, è perché il « ragazzo con la camicia rossa » ha fiducia in un avvenire liberato dal cinismo e dall'uso dello stesso. Le sue convinzioni lo spingono a definire la rivoluzione proletaria il primo potere onesto della storia. L'enorme fiducia che nutre, come ogni non domabile aspirazione umana, non può essere corrosa dagli avvenimenti che seguiranno. Tuttavia, nel film, il suo scacco, il suo rientrare nelle pieghe della storia vengono motivati solo fino a un certo punto. Non soltanto Laci rifiuta la violenza, cosa questa che lo rende simpatico, ma rifiuta di esercitarla in ogni circostanza. Accetta di coprire un ruolo politico senza avere sicure informazioni sul terreno e l'ambiente dove dovrà agire e nei riguardi dei quali si inganna. Finirà col trovarsi impotente davanti all'aggressività che, via via, viene accumulandosi e a reagire in modo apolitico alla prova che lo attende. Invece di opporsi alle accuse dei compagni, si fissa e si intestardisce nel suo punto di vista.

Proprio allorché, e in modo impietoso, spinge alla sconfitta il suo eroe, Jancsó conferma d'essere un autore del tutto maturo, un autore che accetta di confrontarsi in un grande dibattito sui valori. La sconfitta dell'eroe esprime la condanna dei comportamenti di un'umanità pur necessaria, pur nobile, la critica agli errori di una stagione storica. Le azioni ispirate a valori personali, dettate da illusioni non accolte dalla storia, non consentono al generoso Laci di dirigere forze politiche migliori di quelle di cui ha retto le sorti. Lo scacco del « ragazzo con la camicia rossa » sottolinea la sua affinità, a dispetto degli antagonismi in apparenza inconciliabili, con il ragazzo ebreo: entrambi *vivono sul piano morale* (seppure si tratti di una morale dissimile nell'impostazione e nei contenuti). È inevitabile che, prima o dopo, i due vengano respinti ai margini dell'agire politico; l'uno volontaria-

mente e l'altro con un amaro sentimento di sconfitta che, tuttavia, a ben vedere, egli stesso ha concorso a determinare. (...) Occupiamoci adesso, in breve, dell'altro versante, del gruppo composto dai seminaristi. Non lo facciamo per completare l'elenco ma perché, senza collocarlo all'interno di conflitti reali, lo sviluppo dell'alienazione socialista sembrerebbe un'epidemia misteriosa. (...) Tale alienazione va riportata nell'ambito di un conflitto con gli avversari. A un primo sguardo, anche l'opposto versante appare, nei suoi tratti caratteristici, vittima di una manipolazione. Se è esagerato considerare l'ostinato silenzio dei seminaristi come un terrore fisico e morale, è pure vero che, in loro, esiste un « indottrinamento » e una adesione allo stesso. Non sorprende che, in seguito a una tale manipolazione, i seminaristi, pur chiusi in una ostinata passività in altre circostanze, reagiscano, e in modo isterico e nevrotico (il rovesciamento della jeep della polizia), nei momenti di pericolo e di oppressione. Ma, allorché svanisce la passione bruscamente eccitata, essi desistono da ogni ribellione. I seminaristi, al di là della passività, degli scatti d'odio, appaiono, tutto sommato, malleabili (si veda il momento degli scherzi, delle danze folkloristiche) pur rimanendo sempre all'interno di una *linea difensiva.* I loro comportamenti restringono, di fatto, il campo per un'azione socialista. (...) Le decisioni punitive del commissario sono giustificate, di conseguenza, dalla struttura interna del campo avversario: in quell'ambiente, sornione e diffidente, facilmente possono nascondersi dei cospiratori. Ma, una volta che l'avversario è ridotto alla difensiva, l'aggressività degli studenti, che abbandonano i metodi di persuasione e passano alle ritorsioni, appare inumano e irrazionale, estraneo alla logica delle giuste lotte sociali (...).

(Per dar conto dell'ampio dibattito suscitato in Ungheria dall'opera di Miklós Jancsó riprendiamo, dal n. 6 del 1968 di « Filmkultúra », una parte dell'ampia analisi di *Fényes szelek* condotta da Ferenc Fehér, storico della letteratura magiara e allievo di György Lukács.)

CONTRO LA COMPONENTE INDIVIDUALISTICA NEL DOCUMENTARIO

manifesto del Gruppo sociologico cinematografico

L'esame dell'insieme della produzione cinematografica ungherese ci permette di concludere che, date le sue reali possibilità, l'universo dei suoi spazi conoscitivi e delle sue spinte motivazionali si basa, troppo spesso, su di una piattaforma piuttosto ristretta, non sufficientemente organizzata e senza un metodo di ricerca ben preciso. Con questi dati di fatto, i registi si sono ridotti a trarre le loro fonti di informazione dalle proprie conoscenze personali, dai loro ricordi, o dalle fonti letterarie, giornalistiche, sociologiche, che riescono a trovare un po' qua e un po' là. Nonostante tale situazione disagiata, queste fonti di informazione sono risultate sufficienti a permettere la realizzazione di opere di un certo valore e di una certa rilevanza. Nonostante ciò, noi pensiamo che, per la produzione ungherese — se questa prenderà sul serio il suo ruolo di « rivelatrice della realtà » —, sarà utile creare un gruppo che si dedichi alla raccolta sistematica e organica di ogni tipo di documentazione e che porti avanti il proprio lavoro con criteri di scientificità, con regolarità e determinazione, tenendo ben presenti i meccanismi regolatori della produzione cinematografica.

Gli obiettivi di tale gruppo tendono a introdurre la metodologia della ricerca sociologica nell'angolo di visuale del documentario, e a individuare tutte le tendenze presenti nell'arte cinematografica per poterle, poi, sviluppare e potenziare. Al momento di raccogliere la documentazione, ci si dovrà rapportare, con una base molto ampia, ai metodi di analisi della sociologia e ci si dovrà servire dell'aiuto di sociologi. Completata la fase di ricerca, si effettueranno degli esperimenti, delle « prime prove », affinché le categorie proprie della sociologia e la sua struttura descrittiva compenetrino il film da realizzarsi.

In Ungheria, finora, la produzione documentaristica ha tenuto conto soprattutto di aspirazioni individuali, di visioni isolate e ristrette piuttosto che di concezioni di ampio respiro e di largo apertura. La scelta dei soggetti è, da noi, influenzata da una negativa componente individualistica: i cineasti si preoccupano di ottenere degli « effetti speciali », del tutto isolati da un contesto, e puntano costantemente sullo straordinario, su episodi che non possono avere un valore universale, sull'astratto estetismo; elementi, tutti, che rendono i nostri documentari parziali dal punto di vista dell'informazione e, molto spesso, per niente ritengono che metodi scientifici nel campo dell'indagine, e il carattere di regolarità e continuità da imprimere al lavoro, permettano di portare avanti un rilevamento maggiormen-

te esauriente sulla realtà, consentano di cercare nuovi temi, diano infine la possibilità di saggiare procedimenti di documentazione nuovi e più consoni ai nostri tempi.

Gli esponenti del Gruppo discuteranno collegialmente i vari progetti. Il momento della discussione servirà a correggere il lavoro già fatto e ad approfondire le tracce già individuate. Questo tipo di analisi sarà effettuato per iscritto. I nostri documentari, raggruppati attorno a un centro di interesse comune, saranno messi a disposizione degli studi cinematografici o sotto forma di « notizia letteraria » o di studio sociografico. L'elaborazione collettiva dei testi avverrà nel quadro di regolari seminari ai quali parteciperanno membri esterni al Gruppo, sociologici o esperti di problemi scientifici. Il nostro metodo di lavoro, naturalmente, necessita di una organizzazione particolare e dettagliata. Nel portarlo avanti, non avrà importanza se l'attività del Gruppo subirà delle interferenze o si mischierà con altre iniziative. Anzi, in questo modo, si eviterà ogni tendenza all'isolamento e la morte lenta per asfissia dovuta alla chiusura in un ghetto contraddistinto da un'unica concezione dell'arte.

I rappresentanti del nostro Gruppo, servendosi dei filmati realizzati nella fase di documentazione, saranno anche in grado di preparare dei documentari che potranno eventualmente entrare nel circuito della distribuzione. La formulazione dei dati elaborati secondo i metodi della ricerca scientifica e dei procedimenti di documentazione, necessita di una tecnica stilistica differente da quella ottenibile con la semplice « messa in dramma dei fatti » e avrà come principio basilare una vera e propria analisi conoscitiva.

(La fioritura di talenti cinematografici sembrò arrestarsi, in Ungheria, alla fine degli anni sessanta. Non esordirono nuovi sicuri autori dopo i « patriarchi » — Fábri, Máriássy, ecc. — o gli uomini del '56. I « gruppi » parvero godere, a un certo punto, di una minore autonomia e gli « stabilimenti » cinematografici seguirono, nella loro attività produttiva, metodi concorrenziali. Anche lo Studio Béla Balázs prese a languire. Fine di una stagione poetica o nuovi condizionamenti? Alcuni giovani cineasti, costituitisi nel Gruppo sociologico cinematografico, denunciarono nel '69 la situazione nel « manifesto » che riportiamo, il quale ebbe larga diffusione negli ambienti intellettuali di Budapest.)

I PROPOSITI (E LE DIFFICOLTA') DELLO STUDIO BÉLA BALÁZS

Il lavoro artistico dello Studio Béla Balázs ha subito una grave crisi in questi ultimi tempi. Le difficoltà, sorte quest'anno nel portare a termine la realizzazione di alcuni film, dovrebbero richiamare l'attenzione sui vari problemi di fondo, la generale indifferenza e la piattezza creativa della vita dello Studio. A questo punto, per poter trovare una soluzione alla crisi di chi ci è davanti e mettere fine a numerose contraddizioni, è necessario che si elebori un nuovo progetto di riforma. Tale progetto di riforma, più esattamente le proposte concrete che diremo, possono, da una parte, trovare una loro realizzazione immediata nell'ambito delle strutture già esistenti e, dall'altra, esigono un vasto ampliamento della piattaforma operativa. Nel momento attuale, il nostro compito essenziale consiste nell'esaminare le possibilità concrete di azione e di elaborare dei principi informatori, che conducano a una nuova organizzazione dello Studio e che permettano una gamma di attività più articolata e varia a coloro che possono e vogliono parteciparvi con impegno e con responsabilità. Lo Studio Béla Balázs deve essere una reale istanza artistica e pubblica, un attivo centro di ricerca operativa.

Deve assumersi una funzione di organizzazione e inserire nella sua attività tutti i movimenti e le punte avanzate della vita artistica, scientifica e sociale del Paese. Per questo scopo devono essere prese delle iniziative concrete come incontri, conferenze, studi, dibattiti, ecc. Lo Studio deve, inoltre, assicurarsi la collaborazione di giovani scrittori, sociologi, ecc., per il lavoro di ricerca. E' necessario poi cogliere tutte le occasioni per far conoscere e propagandare l'attività dello Studio, per svilupparla e potenziarla, sia nei suoi principi informatori che nella sua organizzazione, cercando di conglobare all'interno di esso anche altre forze esterne.

Il numero dei membri dello Studio è diventato così rilevante che risulta impossibile considerarlo ancora come un gruppo artistico con finalità e atteggiamenti ben definiti. Perciò è necessario potenziare e « rendere ufficiale » il meccanismo del decentramento, la formazione di gruppi di cineasti aventi la medesima tendenza, pur conservando degli statuti unici. Tale decentramento deve essere incoraggiato attraverso nuove forme, con una certa organizzazione e secondo le effettive possibilità di lavoro. La eventuale realizzazione di un film deve essere regolata da nuovi principi e da un diverso "iter" normativo, modificando anche il si-

stema ora in vigore per l'approvazione delle sceneggiature. Noi proponiamo che una certa somma del "budget" dello Studio — che è di circa un milione di fiorini — sia utilizzata in modo che circa centocinquantamila fiorini venga attribuita a dei film sperimentali. Tale risoluzione sarà applicata nel caso in cui il soggetto non richieda lunghi preparativi o fino a quando non sarà possibile emettere un giudizio fondato sulla qualità di un film non ancora terminato o, infine, per cortometraggi che comportino una spesa di realizzazione superiore ai centocinquantamila giorni. Per questo genere di film non sarà necessario stendere una sceneggiatura dettagliata. Basterà che venga presentato un progetto di massima sul problema artistico o sociologico che si vuole affrontare e che vengano fatte delle previsioni di massima sulle condizioni tecniche e finanziarie. Il cineasta presenterà il suo progetto alla direzione che potrà accettarlo, restando nei limiti del "budget" annuale di un milione di fiorini. Le produzioni realizzate nell'ambito di questa categoria saranno liberate e non condizionate da tutte quelle esigenze che riguardano più da vicino il cosiddetto "film finito", completo cioè di tutte quelle componenti caratteristiche del prodotto pronto per essere immesso nel mercato. Tali produzioni esplicheranno la funzione che è loro propria e la loro sorte futura dipenderà dalla materia che è stata prodotta. Infatti, se ne vale la pena, esse verranno completate o girate nuovamente per diventare in tal modo dei film "comuni" dello Studio. Per quei film dello Studio che richiedono un "budget" più elevato, proponiamo un sistema di scelta dei soggetti, poiché, secondo noi, il principale campo d'azione dello Studio è quello che occupa lo spazio riservato alla attività di carattere intellettuale.

La discussione comune del soggetto, molto spesso poco interessante, non deve essere obbligatoria. La direzione distribuirà copia del soggetto in questione a ogni suo membro perché decida di accettarlo o meno. Ogni settimana la direzione riferirà ai membri le sue decisioni motivandole. Se l'autore del soggetto e i membri della direzione si trovano d'accordo con la decisione presa, la discussione sul soggetto non verrà più messa all'ordine del giorno. Se l'autore e i membri della direzione non si trovano d'accordo, il soggetto sarà sottoposto ad una discussione generale. L'autore può richiedere, anche nel caso che il suo soggetto sia stato accettato, che i membri si riuniscano per discuterlo. Anche in questo caso la responsabilità della direzione sarà la stessa.

Noi dobbiamo anche interessarci alla distribuzione dei nostri film. Le loro presentazioni dovranno essere periodiche nelle sale cinematografiche e, in primo luogo, nelle università, dove noi dobbiamo cercare di formare un pubblico regolare, e poi cercando di intervenire personalmente nelle altre forme di programmazione cinematografica. Dobbiamo seguire, con attenzione e in maniera organizzata, la diffusione dei nostri film (a esempio vedere

se il nostro film uscirà contemporaneamente a un altro di grande importanza) e portare avanti delle azioni di propaganda parallele e indipendenti dalla loro presentazione. Dobbiamo trovare i mezzi per far diminuire le spese di produzione, riducendo, per esempio, in parte il compenso dato al regista e, come studio sperimentale, abbiamo il diritto di fare questo. E' necessario perciò creare una commissione incaricata di studiare le modalità più razionali di realizzazione dei nostri film. Oggi come oggi, nella preparazione dei nostri film, applichiamo lo stesso procedimento adottato per i film del commercio, procedimento che, almeno per un certo tipo di film, è assai spesso superato. Dobbiamo stabilire dei rapporti con la televisione. Sul piano tecnico, infatti, l'aiuto della tv ci è necessario. E, poiché anch'essa possiede una sezione sperimentale, tale collaborazione non potrà che risultare fruttuosa. La televisione è un istituto pubblico artistico e non può ignorare un'arte cinematografica viva.

(Il manifesto dei giovani registi, operatori e scrittori aderenti al Gruppo sociologico cinematografico spinse, nel novembre del 1969, i membri dello Studio Béla Balázs — un tempo fiorente — a elaborare questa bozza di programma per la ristrutturazione dello Studio.)

IN QUANTI ERAVAMO A VEDERE JANCSÓ

di VILMOS FARANGÓ

Cinema « Pest-Buda », quartiere Attila József di Budapest, domenica 23 marzo 1975. In programma: *Elettra, amore mio.* Ha superato ormai le « prime » di gala, le critiche, le proiezioni nei *cinéma d'essai* (che lo hanno messo sul piatto professionale della bilancia), nel folto della vita culturale (dove viene messo sul piatto « laico »!); ora si decide perché è stato fatto, se il grande pubblico lo vuole o no. Non lo vuole. (Ma con ciò non dico niente di nuovo). La cassiera, alle 15,30 di pomeriggio: « Purtroppo non posso darvi un biglietto per la rappresentazione serale. Siete voi i primi prenotatori, e forse gli ultimi. Chissà se ci sarà la proiezione alle 20. Forse sarebbe meglio se vi faceste vivi verso le 18, forse... ». La cassiera alle 18: « Siete ancora i primi, forse è meglio se riprovate alle 19,30... ». La guardarobiera alle 18: « Il buffé? No. Le altre volte non chiude così presto. Ma ora, vede, per chi si dovrebbe tenere aperto? ». La maschera: « Eppure, credetemi, non è un film brutto. Alla fine si chiarisce. Ma chi lo vede fino in fondo? Io, l'ho visto ». La cassiera alle 20 meno un quarto: « Va bene, eccovi due biglietti. Due? No. Ne hanno presi anche altri. Venti? No, circa trenta persone ». Credo che la sala accolga cinquecento persone. Ed è un locale popolare. Qui non esiste una « scala » d'autori, « pensiero cinematografico », « percezione visuale » ecc. Questo è un cinema.

Nelle prime file sei o otto giovani, al centro noi, più indietro alcune coppie, il film sullo schermo. È un incontro stupido. Tutti vogliono qualcosa d'altro. I giovani, ridere. Noi, informarci. Le coppie, baciarsi. Il film? Diciamo così: offrire una serie di visioni simboliche — assolutamente non incomprensibilmente, anzi, ormai direttamente, sulla rivoluzione «permanente ». Soltanto che non va. Qui, non va. I giovani godono immensamente nel sentire le proprie battute. Le coppie spalancano gli occhi sullo schermo per far riposare le labbra gonfie. Il film si sforza. Noi pensiamo: quanto vento sull'Apajpuszta (la località in cui è stato « girato » il film), devono aver avuto freddo tutte queste ragazze nude. Poi le ragazze cantano « Il pavone è volato in alto ». Fine.

Soltanto i giovanotti continuano nella « produzione » di battute anche sulla strada. Uno di loro canta parodiando il testo di una canzone del film: « Jancsó è volato in alto, su Pest-Buda per imbrogliare molti poveri ragazzi». Indubbiamente sono spiritosi. E io sto qui con la solita domanda: di chi è la colpa? Del regista? Del pubblico? E con la risposta altrettanto solita: nessuno di que-

sti ha colpa, la colpa è nel loro scontro. Il film e pubblico devono essere avviati l'uno verso l'altro, perché lo stupido scontro si trasformi in incontro. Come? Anche questa domanda è molto rimasticata. Eppure non so proporre di meglio: continuiamo a rimasticare.

(Questa cronaca di Vilmos Faragó è apparsa nel settimanale letterario « Elet és Irodalom » dopo la presentazione di *Szerelmen, Elektra* al pubblico delle « prime » di Budapest.)

I FILM UNGHERESI DAL 1956 AL 1975

Si elencano, secondo l'ordine di produzione, i film realizzati in Ungheria dal 1956 a oggi. La traduzione dei titoli è letterale, tolti i casi in cui un film sia conosciuto, in Italia, con un diverso titolo.

1956

Az élet hídja (t.l.: Il ponte della vita) — **r.**: Márton Keleti - **f.**: György Illés - **int.**: János Görbe, Ági Mészáros, József Bihary

Kati és a vadmacska (t.l.: Kati e il gatto selvaggio) — (Documentario, Colore).

Körhinta (t.l.: La giostra) — **r.**: Zoltán Fábri - **f.**: Barnabás Hegyi - **int.**: Mari Törőcsik, Imre Soós, Ádám Szirtes, Béla Barsi, Manyi Kiss.

Szakadék (t.l.: Abisso) — **r.**: László Ranódy - **f.**: István Pásztor - **int.**: Imre Sinkovits, Margit Bara, Tibor Molnár, Teri Horváth, Margit Dayka.

Gábor diák (t.l. Gabor, lo studente) — **r.**: László Kalmár - **f.**: János Badal - **int.**: Marianne Krencsey, Ferenc Zenthe, Zoltán Greguss. (Colore).

Dollárpapa (t.l.: Papà dollaro) — **r.**: Viktor Gertler - **f.**: István Eiben - **int.**: János Rajz, Iván Darvas, Imre Rádai.

Ünnepi vacsora (t.l.: Pranzo di festa) — **r.**: György Révész - **f.**: György Illés - **int.**: Lajos Básti, Klári Tolnay, Ferenc Ladányi.

Tanár úr kérem (t.l.: Per favore, signor maestro) — **r.**: Frigyes Mamcserov - **f.**: Barnabás Hegy - **int.**: István Horesnyi, István Taub, Elemér Frank, László Nemecsek, István Bogyánezki, András Tassy, József Bihary, Sándor Pethes, Zoltán Makláry.

Hannibál tanár úr (t.l. Il professore Annibale) — **r.**: Zoltán Fábri - **f.**: Ferenc Szécsényi - **int.**: Ernő Szabó, Manyi Kiss, Mihály Selmeczi, Rudolf Somogyvári.

1957

Mese a 12 találatrol (t.l.: Racconto su un « 12 » al totocalcio) — **r.**: Károly Makk - **f.**: István Eiben - **int.**: István Somló, Klári Tolnay, Éva Ruttkai, Iván Darvas, Irén Psota, Ferenc Zenthe.

Két vallomás (t.l.: Due confessioni) — **r.**: Márton Keleti - **f.**: István Pásztor - **int.**: Mari Törőcsik, Tibor Csogór, Marianne Krencsey, Lajos Öze, Endre Gyárfás, Kálman Koletár, Ferenc Ladányi.

Bakaruhában (t.l.: Idillio di domenica) — **r.**: Imre Fehér - **f.**: János Badal - **int.**: Iván Darvas, Margit Bara, Sándor Pécsi, Mária Lázár, Vali Korompai.

Gerolsteini kaland (t.l.: Avventura a Gerolstein) — **r.**: Zoltán Farkas -

f.: István Hildebrand - **int.**: Erzsébet Házi, Iván Darvas, Kamill Feleki, Manyi Kiss, Ernő Szabó.

A Fekete erdötöl a Fekete tengerig (t.l.: Dalla Foresta al Mar nero) — (Documentario).

A csodacsatár (t.l.: L'attaccante meraviglioso) — **r.**: Márton Keleti - **f.**: István Pásztor - **int.**: László Ungváry, Imre Pongrácz, Manyi Kiss, Éva Schubert, Gábor Rajnay.

Láz (t.l.: Febbre) — **r.**: Viktor Gertler - **f.**: Barnabás Hegyi - **int.**: Ferenc Bessenyei, Zsuzsa Gordon, István Somló, Margit Bara.

Csigalépcső (t.l.: Scala a chiocciola) — **r.**: Frigyes Bán - **f.**: Ottó Forgács - **int.**: Rudolf Somogyváry, Éva Vass, Irén Sütő, Ferenc Kállay.

Dani (t.l.: Dani) — **r.**: Mihály Szemes - **f.**: Barnabás Hegyi - **int.**: Klári Tolnay, Ferenc Kállay, Margit Bara, Antal Páger.

A császár parancsára (t.l.: Su ordine dell'imperatore) — **r.**: Frigyes Bán - **f.**: János Badal - **int.**: Ferenc Bassenyi, Éva Ruttkai, Erzsi Somogyi, Zoltán Makláry, György Pálos. (Colore).

Nehéz kesztyük (t.l.: I guanti pesanti) — **r.**: Dezső Varasdy - **f.**: Lajos Váncsa - **int.**: László Papp, Magda Kun, János Rajz, Erzsébet Orsolya, György Bárdy.

Éjfélkor (t.l.: A mezzanotte) — **r.**: György Révész - **f.**: Barnabás Hegyi - **int.**: Éva Ruttkai, Miklós Gábor, Zsuzsa Bánki, István Rozsos.

1958

A tettes ismeretlen (t.l.: Il colpevole sconosciuto) — **r.**: László Ranódy - **f.**: György Illés - **int.**: Andor Ajtay, Margit Bara, György Bárdy, Mariann Moóz, Laszló Bánhidy, Gyula Búsv.

Csendes otthon (t.l.: Dolce casa) — **r.**: Frigyes Bán - **f.**: István Eiben - **int.**: Ferenc Zenthe, Erzsi Galambos, László Ungváry, Irén Psota.

Cimborák (t.l.: Amici) — **r.**: István Homoki-Nagy (Documentario, Colore).

Égi Madár (t.l.: L'uccello del paradiso) — **r.**: Imre Fehér - **f.**: Ottó Forgács - **int.**: Ildikó Szabó, Ádám Szirtes, Ferenc Kiss, Erzsi Somogyi.

Vasvirág (t.l.: Il fiore di ferro) — **r.**: János Hersko - **f.**: Ferenc Szécsényi - **int.**: Mari Törőcsik, István Avar, Zoltán Várkonyi, Margit Dayka, Manyi Kiss.

Feketeszem éjszakája (t.l.: La notte dagli occhi neri) — **r.**: Márton Keleti **f.**: István Pásztor, Albert Viguier - **int.**: Nicole Courcel, Gyula Buss. Jacques Dacqmine, Colette Déréal. (Una produzione franco-ungherese, Colore).

Sóbálvány (t.l.: Statua di sale) — **r.**: Zoltán Várkonyi - **f.**: István Pásztor - **int.**: Antal Páger, Anna Tőkés, Éva Ruttkai, Irén Psota, Geza Tordy, Vera Szemere, Ferenc Ladányi, Miklós Gabor.

Micsoda éjszaka (t.l.: Una strana notte) — **r.**: György Révész - **f.**: Ottó

Forgács - **int.**: Kálmán Latabár, Klári Tolnay, Éva Ruttkay, Tivadar Horváth, László Kazal, István Rozsos, Zsuzsa Gordon, Ferenc Zenthe.

Csempészek (t.l.: I contrabbandieri) — **r.**: Félix Máriássy - **f.**: Barnabás Hegy - **int.**: Margit Bara, Gábor Agardy, Béla Barsi, Laszló Bánhidy.

Édes Anna (t.l.: Cara Anna) — **r.**: Zoltán Fábri - **f.**: Ferenc Szécsényi - **int.**: Mari Törőcsik, Mária Mezey, Karoly Kovács, Zsigismond Fülöp.

Don Juan legutolsó kalandaja (t.l.: L'ultima avventura di don Giovanni) — **r.**: Márton Keleti - **f.**: Barnabás Hegyi - **int.**: Zoltán Varkonyi, Margit Bara, Antal Páger, Györgyi Pálos.

Szent Péter esernyöje (t.l.: L'ombrello di San Pietro) — **r.**: Frigyes Bán **f.**: György Illés - **int.**: Sándor Pécsi, Mari Törőcsik, Karol Machta, János Rjz, Samuel Adamcsik, Jan Bzduch - (Colore).

1959

Ház a sziklák alatt (t.l.: La casa sotto le rocce) — **r.**: Károly Makk - **f.**: György Illés - **int.**: János Görbe, Irén Psota, Margit Bara.

Tegnap (t.l.: Ieri) — **r.**: Márton Keleti - **f.**: Barnabás Hegyi - **int.**: Zoltán Makláry, Ferenc Ladányi, Sándor Pécsi, Antal Páger.

Felfelé a lejtön (t.l.: Su, per la discesa) — **r.**: Viktor Gertler - **f.**: István Nyakas - **int.**: Erzsébet Házi, György Kálmán, Laszló Kazal, Imre Rádai, Oszkár Ascher, Gyula Benkő.

A 39-es Dandár (t.l.: Brigata n. 39) — **r.**: Károly Makk - **f.**: István Pásztor - **int.**: József Bihary, Ádám Szirtes, Gyula Benkő, Manyi Kiss, Ferenc Ladányi, Béla Barsi.

Álmatlan évek (t.l.: Anni insonni) — **r.**: Félix Máryássy - **f.**: György Illés - **int.**: Éva Ruttkai, Géza Tordy, István Avar, Erszi Lengyel.

Utolsó felvonás (t.l.: L'ultimo atto) — **r.**: Lázló Bokor - (Documentario).

A harangok Romába mennek (t.l.: Le campagne vanno a Roma) — **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: Tamás Somló - **int.**: Miklós Gábor, Ferenc B. Deák, Vilmos Mendelényi.

Kard és kocka (t.l.: La spada e il dado) — **r.**: Imre Fehér - **f.**: Ottó Forgács - **int.**: Miklós Gábor, Éva Ruttkai, Samu Balázs, Mari Tórőcsik, Ferenc Zenthe.

Bogáncs (t.l.: Il cane Bogáncs) — **r.**: Tamás Fejér - **f.**: Ferenc Szécsényi - **int.**: Zoltán Makláry, Béla Barsi, Éva Vass, Ernő Szabó.

Játék a szerelemmel (t.l.: Giocare con l'amore) — **r.**: Imre Apáthi - **f.**: Félix Bodrossy - **int.**: László Meszáros, Margit Németh.

Bolondos április (t.l.: Aprile matto) — **r.**: Zoltán Fábri - **f.**: Ferenc Szécsény - **int.**: Lázsló Mensáros, Marianne Krencsey, Mária Sulyx, Agi Mednyánszky, Tibor Sallai.

Szerelem csütörtök (t.l.: Amore al giovedì) — **r.**: Tamás Fejér - **f.**: Ottó Forgács - **int.**: Sándor Pécsi, Erzsi Somogy, Fernec Zenthe, Mária Takács. (Colore).

Akiket a pacsirta elkisér (t.l.: Per chi cantano le allodole) — **r.**: László Ranódy - **f.**: István Pásztor - **int.**: Éva Pap, Géza Tordy, Klári Tolnay, Gábor Agárdy.

Szombattól hétföig (t.l.: Da sabato a lunedì) — **r.**: Gyula Mészáros - **f.**: János Tóth - **int.**: Éva Vas, József Láng, Manyi Kiss.

Kölyök (t.l.: Il nostro bambino) — **r.**: Mihály Szemes - **f.**: István Pásztor - **int.**: Mari Törőcsik, Gyula Szabó, Ferenc Zenthe, Ferenc Bessenyei.

Pár lépés a határ (t.l.: A pochi passi dal confine) — **r.**: Márton Keleti - **f.**: Barnabás Hegyi - **int.**: Ádám Szirtes, Gyula Szabó, Zoltán Várkonyi, Ferenc Kiss, Gábor Agárdy.

Gyalog a mennyországba (t.l.: Andare a piedi in paradiso) — **f.**: Imre Herczenik - **int.**: Mari Törőcsik, Zoltán Latinovits, István Avar, Marianne Krencsey.

Szegény gazdagok (t.l.: I poveri ricchi) — **r.**: Frigyes Bán - **f.**: György Illés - **int.**: Gyula Benkő, Marianne Krencsey, Margit Bara - (Colore).

1960

Vörös tinta (t.l.: Inchiostro rosso) — **r.**: Viktor Gertler - **f.**: Éva Vas, György Pálos, Nóra Tábori, Myrtill Nádasi, József Timár, Hilda Gobbi.

A megfelelö ember (t.l.: L'uomo giusto) — **r.**: György Révész - **f.**: Barnabás Hegyi - **int.**: Kamill Feleki, Samu Balázs, Mária Mezey, Juci Komlós.

Merénylet (t.l.: Delitto) — **r.**: Zoltán Várkonyi - **f.**: István Hidebrand - **int.**: Lajos Básti, Antal Páger, Tamás Major.

Kálvária (t.l.: Calvario) — **r.**: Gyula Mészáros - **f.**: György Illés - **int.**: Antal Páger, Gábor Agárdy, Mária Majczen.

Virrad (t.l.: All'alba) — **r.**: Márton Keleti - **f.**: Barnabás Hegyi - **int.**: Klári Tolnay, Ferenc Ledányi, József Bihary, Tibor Bitskey, Ferenc Bessenyei.

Hegyen-völgyön (t.l.: Per monti e valli) —**r.**: István Homoki-Nagy (Documentario, Colore).

Három csillag (t.l.: Tre stelle) — **r.**: Zoltán Várkonyi, Miklós Jancsó, Károly Wiedermann - **f.**: István Hildebrand - **int.**: Éva Ruttkai, Miklós Gábor, Lajos Básti, Apostol Karamitev, Manyi Kiss, Mari Törőcsik, Zoltán Várkonyi, Ferenc Kallai, Gyula Gózon.

Égrenyilo ablak (t.l.: Una finestra sul paradiso) — **r.**: József Kis - **f.**: István Hildebrand - **int.**: Margit Dayka, Lajos Nometh, István Sztankay.

Hosszu az ut hazáig (t.l.: E' lunga la via per ritornare) — **r.**: Félix Máriássy - **f.**: György Illés - **int.**: Elma Bulla, Bertalan Solti, Margit Bara, Imre Rádai, Ádám Szirtes, Misi Sebők.

Két emelt boldogság (t.l.: Una casa piena di felicità) — **r.**: János Herskó - **f.**: Ottó Forgács - **int.**: Edit Domján, Flórián Kaló, Marianne Krencsey, Dezső Garas, Mari Törőcsik, Káraly Mécs, Karola Csürös, Gyula Szabó, Margit Vetró, István Avar.

Diadalmas Olimpia (t.l.: La vittoriosa Olimpiade) — (Documentario, a colori).

Rangon alul (t.l.: Rango inferiore) — **r.:** Frigyes Bán - **f.:** Barnabás Hegyi - **int.:** Mária Sulyok, Imre Radai, Tibor Bitskey, Ildikó Sólyom.

Fapados szerelem (t.l.: Un amore semplice) — **r.:** Félix Máriássy - **f.:** Barbás Hegyi, Félix Bodrossy - **int.:** Marianne Krencsey, Ferenc Zenthe, Pál Besztercei, Gyula Bodrogi, Kati Böröndy.

Alázatosan jelentem (t.l.: Signor sì!) — **r.:** Mihály Szemes - **f.:** Ferenc Szécsényi - **int.:** Miklós Gábor, Tivadar Uray, György Pálos, Éva Ruttkai.

Füre lépni szabad (t.l.: E' permesso calpestare l'erba) — **r.:** Károly Makk - **f.:** György Illés - **int.:** Klári Tolnay, Antal Páger, Zoltán Makláry, Gyöngyi Polonyi, Géza Tordy.

Légy Jó mindhalálig (t.l.: Resta buono fino alla morte) — **r.:** László Ranody - **f.:** István Pásztor - **int.:** Laci Tóth, Ferenc Bessenyei, József Bihary, Tibor Bitskey, József Szendrő, Károly Kovács, Irén Psota, Mari Törőcsik, István Holl.

Arcnélküli varos (t.l.: Una città anonima) — **r.:** Tamás Fejér - **f.:** Ottó Forgács - **int.:** Ferenc Bessenyei, Ferenc Ladányi, Sándor Pécsi, Éva Ruttkai, Antal Páger.

Noszty fiu esete (t.l.: La storia di Noszty) — **r.:** Viktor Gertler - **f.:** István Pásztor - **int.:** Tivadar Uray, Károly Mécs, Marianne Krencsey.

1961

Zápor (t.l. Pioggia d'estate) — **r.:** András Kovács - **f.:** Barnabás Hegyi - **int.:** Margit Bara, Ferenc Bessenyei, Antal Páger, Margit Dayka, László Szemes.

Próbaút (t.l.: In viaggio) — **r.:** Félix Máriássy - **f.:** György Illés - **int.:** Marianne Krencsey, Imre Sinkovits, Péter Bárány.

Alba regia (t.l.: Alba regia) — **r.:** Mihály Szemes - **f.:** Barnabás Hegyi - **int.:** Tatjana Samojlova, Miklós Gábor, Imre Rádai, Hédi Várady.

Négyen az Arban (t.l.: In quattro nel diluvio) — **r.:** György Révész - **f.:** Ottó Forgács - **int.:** Géza Nagy, György Markos, Erszébet Makkai, Karcsi Bognár, Juci Komlós, Gábor Mádi Szabó.

Halálkanyar (t.l.: La curva a tornante) **r.:** László Bokor - (Documentario).

Dúvad (t.l.: Il bruto) — **r.:** Zoltán Fábri - **f.:** Ferenc Szécsényi - **int.:** Ferenc Bessenyei, Tibor Bitskey, Mária Medgyesi.

Csutak és a szürke lo (t.l.: Csutak e il cavallo grigio) — **r.:** Zoltán Varkonyi - **f.:** István Hildebrand - **int.:** Ferenc Kiss, Anna Báró, Ferenc Kállai, Mari Szemes, Gábor Veres.

Napfény a jégen (t.l.: Il sole sul ghiaccio) — **r.:** Frigyes Bán - **f.:** Ottó Forgács - **int.:** Ferenc Bessenyei, Manyi Kiss, Mária Mezei, Irén Psota, Marietta Kovács, Katalin Rákosi - (Colore).

Puskák és galambok (t.l.: Fucili e colombe) — **r.:** Márton Keleti - **f.:** István Pásztor - **int.:** László Tóth, István Bucsi, Gábor Kerényi, Zoltán Beke, Antal Kiss, Gábor Agárdy, Béla Barsi, Ferenc Bessenyei, Gyula Benkő.

Katonazene (t.l.: Musica militare) — **r.**: Endre Marton - **f.**: István Hildebrand - **int.**: Ferenc Kállai, Antal Páger, Lajos Básti, Margit Bara, Ádám Szirtes - (Colori).

Megöltek egy lányt (t.l.: Hanno ucciso una ragazza) — **r.**: László Nádasy - **f.**: György Illés - **int.**: Éva Pap, Erzsi Somogyi, János Görbe, Tamás Végvári.

Két félidö a pokolban (t.l.: Due tempi all'inferno) — **r.**: Ferenc Szécsényi - **int.**: Imre Sinkovits, Dezső Garas, László Márkus, Tibor Molnár, János Koltai, Gyula Benkő, Sándor Suka, Zoltán Gera, István Valenczei, József Horváth.

Az igéret földje (t.l.: La terra promessa) — **r.**: Gyula Mészáros - **f.**: Miklós Herczenik - **int.**: Mari Törőcsik, István Sztankay, Marianne Krencsey, Sándor Pécsi, István Avar, Zsigmond Fülöp.

Nem ér a nevem (t.l.: Solo un gioco) — **r.**: Márton Keleti - **f.**: György Illés - **int.**: Klári Tolnay, Antal Páger, Éva Vass, Kálmán Latabár, Irén Psota, Jiri Vrstala.

Jo utat autobus (t.l.: Buon viaggio, autobus) — **r.**: Tamás Fejér - **f.**: István Pásztor - **int.**: Zsuzsa Balogh, Tibor Benedek, Zsuzsa Csala, Zsigmond Fülöp, János Görbe, Gyula Horváth, Ferenc Kállai.

1962

Délibáb minden mennyiségben (t.l.: D'ogni quantità) — **r.**: Miklós Szinetár - **f.**: István Hildebrand - **int.**: Gábor Agárdy, Hédy Várady, Vera Sennyei, Éva Schubert, Károly Kovács, József Szendrő.

Meqszállottak (t.l.: Fanatici) — **r.**: Károly Makk - **f.**: György Illés - **int.**: György Pálos, Ádám Szirtes, Éva Pap, Sándor Pécsi.

Májusi fagy (t.l.: Gelo a maggio) — **r.**: József Kis - **f.**: Félix Bodrossy - **int.**: Mariann Moór, István Sztankay, Gyula Bodrogi, László Csurka.

Felmegyek a Miniszterhez (t.l.: Mi rivolgerò al ministro) — **r**:. Frigyes Bán - **f.**: Ferenc Szécsényi - **int.**: Antal Páger, János Rajz, László Bánhidy.

Pesti háztetök (t.l.: Sui tetti di Budapest) — **r.**: András Kovács - **f.**: Barnabás Hegyi - **int.**: Lajos Molnár, József Madaras.

Házasságbol elégséges (t.l.: Sufficienza in matrimonio) — **r.**: Károly Wiedermann - **f.**: József Magyar - **int.**: Mari Törőcsik, Gyula Bodrogi, Manyi Kiss, János Makláry, Mária Fónay, Ernő Szabó.

Áprilisi riado (t.l.: Allarme d'aprile) — **r.**: Pál Zolnay - **f.**: János Tóth - **int.**: Jajos Öze, Andor Ajtay, József Horváth.

Mindenki ártatlan (t.l.: Tutti innocenti) — **r.**: György Palásthy - **f.**: Miklós Herczenik - **int.**: József Szendrő, Klari Tolnay, Imre Ráday, Hilda Gobbi, Lajos Pandy, László Márkus, Ilona Kállai, Sándor Peti, Dezső Garas.

Amig holnap lesz (t.l.: Fino a domani) — **r.**: Márton Keleti - **f.**: Barnabás Hegyi - **int.**: Imre Sinkovits, Agi Mészáros, Éva Ruttkay, Margit Dayka, Gabor Agárdy.

20 évre egymástol (t.l.: Separata per vent'anni) — **r.**: Imre Fehér - **f.**:

Félix Bodrossy - **int.:** Ferenc Bessenyei, Juci Komlós, Antal Páger, Ferenc B. Deák, Éva Timár, Edit Domján.

Legenda a vonaton (t.l.: Racconto di viaggio) — **r.:** Tamás Rényi - **f.:** Ottó Forgács - **int.:** Imre Sinkovits, Ádám Szirtes, Ildikó Pécsi.

Utolso vacsora (t.l.: L'ultima cena) — **r.:** Zoltán Varkonyi - **f.:** István Hildebrand - **int.:** Éva Ruttkay, Miklós Gábor, Antal Páger, Mária Sulyok.

Pirosbetüs hétköznapok (t.l.: Giorni feriali segnati in rosso) — **r.:** Félix Máriássy - **f.:** György Illés - **int.:** Jana Breichova, Éva Ruttkay, Jaroslav Marvan, Miklós Gábor, Ivan Mistrik (una produzione ungaro-cecoslovacca).

Elveszett paradicsom (t.l.: Paradiso perduto) — **r.:** Károly Makk - **f.:** Szécsényi - **int.:** Klári Tolnay, Zoltán Makláry, Tamá Végváry, Franciska

Lopott boldogsag (t.l.: Felicità rubata) — **r.:** László Nádasy - **f.:** János Tóth - **int.:** Éva Vass, Tibor Molnár, Gábor Kiss.

Angyalok földje (l.t.: La terra degli angeli) — **r.:** György Révész - **f.:** Ferenc Szécsényi - **int.:** Klári Tolnay, Zoltán Makláry, Tamá Végváry, Fanciska Győry.

Esös vasárnap (t.l.: Una domenica piovosa) — **r.:** Márton Keleti - **f.:** Tibor Vagyóczky - **int.:** Gyöngy Polonyi, Teri Torday, Ilona Béres, Judit Halász, Károly Mécs.

Fag osszentek (t.l.: Giorni di grandine) — **r.:** György Révész - **f.:** Ferenc Szécsényi - **int.:** Gábor Agárdy, Klári Tolnay, Juci Komlós, Feren Bessenyei, Mária Medgyesi.

Aranyember (t.l.: L'uomo d'oro) — **r.:** Viktor Gertler - **f.:** Ottó Forgács - **int.:** Andrá Csorba, Ilona Béres, Mariann Krencsey - (Colore).

1963

Kertes házak utcája (t.l.: Il viale delle villette) — **r.:** Tamás Fejér - **f.:** István Hildebrand - **int.:** Margit Bara, Miklós Gábor, György Pálos.

Egyiptomi történet (t.l.: Racconto egiziano) — **r.:** Gyula Mészáros - **f.:** István Pásztor - **int.:** Laci Tóth, Anti Kiss, Zahya Ayoub, Ahmed Farahat, Jahya Shanin, Mariann Krencsey (Una coproduzione ungherese egiziana, Colore).

Isten öszi csillaga (t.l.: Stella d'autunno) — **r.:** András Kovács - **f.:** Miklós Herczenik - **int.:** István Avar, Antal Páger, Mari Törőcsik, Ferenc Bessenyei, György Pálos, Imre Sinkovits, Mariann Krencsey.

Mici néni két élete (t.l.: Le due vite della zia Mici) — - **r.:** Frigyes Mamcserov - **f.:** Barnabás Hegyi - **int.:** Manyi Kiss, Antal Páger.

Oldás és kötés (t.l.: Sciogliere e legare) — **r.:** Miklós Jancsó - **f.:** Tamás Somló - **int.:** Zoltán Latinovits, Miklós Szakáts, Andor Ajtay, Béla Barsi, Edit Domján, Gyula Bodrogi, Mária Medgyesi.

Féluton (t.l.: A metà strada) — **r.:** József Kis - **f.:** Félix Bodrossy - **int.:** Katalin Gyöngyössy. Ádám Szirtes.

Meztelen diplomata (t.l.: Il diplomatico nudo) — **r.:** György Palásthy -

f.: Miklós Herczenik - **int.**: László Márkus, Mariann Krencsey, József Szendrő, Dezső Garas, Oszkár Ascher, Lajos Pándy.

Mindennap élünk (t.l.: Viviamo ogni giorno) — **r.**: Tamás Rényi - **f.**: Ottó Forgács - **int.**: Imre Sinkovits, Gábor Koncz, Károly Sándor, Ilona Agárdy.

Az utolsó elötti ember (t.l.: Il penultimo uomo) — **r.**: Károly Makk - **f.**: Ferenc Szécsényi - **int.**: Attila Nagy, Erika Szegedi, Irén Psota, Teri Torday, Edith Domjan.

Négy hét Afrikaban (t.l.: Quattro settimane in Africa) — **r.**: Imre Schuller (Documentario, Colore).

Asszony a telepen (t.l.: Donna al vertice) — **r.**: Imre Fehér - **f.**: Sándor Sára - **int.**: Éva Ruttkay, András Schwetz, Miklós Szakács.

Omlás (t.l.: Il disastro) — **r.**: Frigyes Mamcserov - **f.**: Barnabás Hegyi - **int.**: Gábor Kiss, József Madaras, Mari Törőcsik, Tibor Molnár, Manyi Kiss.

Tücsök (t.l.: La cicala) — **r.**: Miklós Markos - **f.**: Miklós Herczenik - **int.**: Cecilia Esztergályos, Irén Psota, Manyi Kiss, Imre Sinkovits, Ildikó Pécsi, Sándor Pécs, Ádám Szirtes.

Hogy állunk fiatalember? (t.l.: Come la mettiamo, giovanotto?) — **r.**: György Révész - **f.**: Ferenc Szécsényi - **int.**: Ferenc Kállai, Klári Tolnay, Balázs Kostolányi.

Párbeszéd (t.l.: Dialogo) — **r.**: János Herskó - **f.**: György Illés - **int.**: Imre Sinkovits, Anita Semjén, István Sztankay.

Fotó Háber (t.l.: Foto Haber) — **r.**: Zoltán Várkonyi - **f.**: István Hildebrand - **int.**: Miklós Szakáts, Éva Ruttkay, Zoltán Latinovits, Antal Páger.

Nappali sötétség (t.l.: Oscurità in pieno giorno) — **r.**: Zoltán Fábri - **f.**: János Básti - **int.**: Ferenc Ladányi, Erika Szegedi, Ilona Béres, Margit Makay.

Szélhámosnö (t.l.: L'avventuriera) — **r.**: László Kalmár - **f.**: Ottó Forgács - **int.**: Annamaria Szilvássy, Attila Nagy, Ferenc Kállay.

Germinal (Germinal) — **r.**: Yves Allegret - **int.**: Jean Sorel, Claude Brasseur, Gábor Koncz, Marianne Krencsev, Zoltán Makláry (Una produzione franco-ungherese).

1964

Aranyfej (t.l.: Testa d'oro) — **r.**: Richard Thorpe - **f.**: István Hildebrand - **int.**: George Sanders, Buddy Hackett, Lorraine Power, Denis Gilmore, Jess Conrad, Cecilia Esztergályos. (Una produzione con gli Stati Uniti, Colore).

Egy ember aki nincs (t.l.: L'uomo che non esiste) — **r.**: Viktor Gertler - **f.**: Barnabás Gábor - **int.**: Éva Vass, József Horváth.

Az életbetáncoltatott leány (t.l.: Danza eterna) — **r.**: Tamás Banovich - **f.**: Ferenc Szécsényi - **int.**: Adél Orosz, Levente Sipek - (Colore).

Ha egyszer husz év mulva... (t.l.: Fra vent'anni...) — **r.**: Márton Keleti - **f.**: István Pásztor - **int.**: István Bujtor, Margit Bara, Ferenc Bessenyei, Anita Semjén, Miklos Gábor.

Hattyudal (t.l.: Il canto del cigno) — **r.**: Márton Keleti - **f.**: István Pásztor

— **int.:** Antal Páger, Gyula Bodrogi, István Sztankay, Zoltán Várkonyi, Ádám Szirtes, Ilona Béres, Ildikó Pécsi.

Igen (t.l.: Sì) — **r.:** György Révész - **f.:** Ferenc Szécsényi - **int.:** Ilona Béres, Iván Darvas.

Karambol (t.l.: L'incidente) — **r.:** Félix Máriássy - **f.:** György Illés - **int.:** István Bujtor, Zsuzsa Balogh, Zoltán Latinovits, Tamás Végvári, Éva Szabó.

Már nem olyan idöket élünk (t.l.: Ormai viviamo tempi diversi) — **r.:** Endre Morton - **f.:** István Pásztor - **int.:** Miklós Gábor, Szilvia Dallos, Hédi Várady, Imre Sinkovits.

Miért rosszak a magyar filmek (t.l.: Perché sono così scarsi i film ungheresi) — **r.:** Tamás Fejér - **f.:** Barnabás Hegyi - **int.:** Ferenc Kállai, Miklós Gábor, Zsuzsa Gordon, Tamás Major, Ági Margittai.

Pacsirta (t.l.: L'allodola) — **r.:** László Ranody - **f.:** György Illés - **int.:** Antal Páger, Klári Tolnay, Anna Nagy, Zoltán Latinovits, Mari Törőcsik, Margit Bara.

Nyáron egyszerü (t.l.: E' facile d'estate) — **r.:** Peter Bacsó - **f.:** Tamás Vámos - **int.:** Maria Laurentzy, Bence Tóth.

Éva a 5116 (t.l.: Eva a 5116) — **r.:** László Nadasy - (Documentario).

Sodrásban (t.l.: Nella corrente) — **r.:** István Gaál - **f.:** Sándor Sára - **int.:** Andrea Drahota, Mariann Moór, Sándor Csikés, János Harkányi, András Kozák, Tibor Orbán, Gyula Szersén.

Mit csinált felséged 3-tól 5-ig? (t.l.: Che cosa faceva sua maestà dalle 3 alle 5)? — **r.:** Károly Makk - **f.:** György Illés - **int.:** Iván Darvas, Irén Psota, György Bárdy, Ildikó Pécsi, Éva Pap, Teri Torday - (Colore).

Nehéz emberek (t.l.: Uomini difficili) — **r.:** András Kovács - **f.:** Tibor Vayóczky (Film basato su interviste).

Özvegy menyasszonyok (t.l.: Le fidanzate vedove) — **r.:** Viktor Gertler - **f.:** Ottó Forgács - **int.:** Sándor Pécsi, Dezső Garas, Edit Soós, Kati Böröndy, Irén Sütő, Itala Békés, Mária Mezey, Teri Horváth, Erzsi Máthé.

A pénzcsinálo (t.l.: L'uomo che creava denaro) — **r.:** Frigyes Bán - **f.:** Ottó Forgács - **int.:** Sándor Pécsi, Itala Békés, Hilda Gobbi, Cecilia Esztergályos, Frigyes Bán, István Egri.

Négy lány egy udvarban (t.l.: Quattro ragazze nel cortile) — **r.:** Pál Zolnay - **f.:** Barnabás Hegyi - **int.:** Mari Törőcsik, Szilvia Dallos, Mária Perragi, Anna Nagy, Miklós Gábor.

Uj Gilgames (t.l.: Il nuovo Gilgames) — **r.:** Mihály Szemes - **f.:** Barnabás Hegyi - **int.:** Iván Darvas, Edit Domján, Sándor Pécsi, Erzsébet Házi, Szilvia Dallos.

1965

Álmodozasok kora (t.l.: L'età delle illusioni) — **r.:** István Szabó - **f.:** Tamás Vámos - **int.:** András Bálint, Ilona Béres, Judit Halász, Kati Sólyom, Béla Asztalos, Tamás Erós, László Murányi, Cecilia Esztergályos, Miklós Gábor.

Déltöl hajnalig (t.l.: Da mezzogiorno all'alba) — **r.:** Tamás Rényi - **f.:** Miklós Herczenik - **int.:** István Bujtor, Erika Szegedi, Gábor Koncz, Miklós Szakáts.

Háry János (t.l.: János Háry) — **r.:** Miklós Szinetar - **f.:** János Tóth - **int.:** Ádám Szirtes (cantante: György Melis), Mária Medgyesi (Mária Mátyás), Teri Torday (Judit Sándor), László Márkus (József Réti), Gyula Bodrogi, László Bánhidi (György Radnai).

Húsz óra (t.l.: Venti ore) — **r.:** Zoltán Fábri - **f.:** György Illés - **int.:** Antal Páger, János Görbe, Emil Keres.

Igy jöttem (t.l.: Il mio cammino) — **r.:** Miklós Jancsó - **f.:** Tamás Somló - **int.:** András Kozák, Sergei Nikonenko.

Kár a benzinért (t.l.: Peccato per la benzina) — **r.:** Frigyes Bán - **f.:** Barnabás Hegyi - **int.** Ervin Kibédy, Dezső Garas, Sándor Pécsi, Mari Szemes, Tamás Major, Imre Sinkovits, Éva Vass, Ferenc Kállai.

Másfélmillió (t.l.: Un milione e mezzo) — **r.:** György Palásthy - **f.:** Barnabás Hegyi - **int.:** Zoltán Makláry, Manyi Kiss, Imre Sinkovits, Dezső Garas, Ferenc Bessenyei, László Márkus.

A tizedes meg a többiek (t.l.: Il caporale e gli altri) — **r.:** Márton Keleti - **f.:** István Pásztor - **int.:** Imre Sinkovits, Tamás Major, Iván Darvas, György Pálos, Lajos Cs. Németh, László Markus, Tivadar Horváth.

A köszivü ember fiai (t.l.: I figli dell'uomo dal cuore di pietra) — **r.:** Zoltán Várkonyi - **f.:** István Hildebrand - **int.:** Mária Sulyok, Tibor Bitskey, Károly Mécs, Géza Torday, Ilona Béres, Gyöngyi Polonyi, Antal Páger - (Colore).

Gyerekbetegségek (t.l.: Malattia infantile) — **r.:** Ferenc Kardos e János Rózsa - **f.:** Sándor Sára - **int.:** István Géczy, Tündi Kassai, Emil Keres, Márta Mamusich, Irma Patkó, Dóri Bánfai, Bela Horváth, Judit Halász - (Colore).

Nem (t.l.: No) — **r.:** György Révész - **f.:** Ferenc Szécsényi - **int.:** Gyula Bodrogi, Mari Törőcsik, Levente Király, Sándor Pécsi, Dezső Garas.

Patyolat-akció (t.l.: Operazione biancheria pulita) — **r.:** Tamás Fejér - **f.:** István Hildebrand - **int.:** Gyula Bodrogi, Lajos Cs. Németh, Annamária Szilvássy, Manyi Kiss, Ferenc Zenthe, Lajos Pándy.

Tilos a szerelem (t.l.: Niente amore, per favore) — **r.:** Tamás Renyi - **f.:** Ottó Forgács - **int.:** István Avar, Iván Darvas, Sándor Pécsi, Gábor Koncz, Imre Pongrácz, Péter Balázs, Mari Törőcsik.

Zöldar (t.l.: Anni verdi) — **r.:** István Gaál - **f.:** Miklós Herczenik - **int.:** Bence Tóth, Gábor Koncz, Virág Dőry, Judit Mezléry, István Szilágyi, Gyöngyvér Demjén, M.me Zsipi.

Szerelmes biciklisták (t.l.: Ciclisti innamorati) — **r.:** Péter Bacsó - **f.:** György Illés - **int.:** Tibor Orbán, István Uri, László Tahi Tóth, Nora Kálid.

Vizivárosi nyar (t.l.: Una triste estate) — **r.:** Zoltán Hildebrand - **int.:** Antal Páger, Tamás Végvári, József Fonyó, Myrtill Nádasy, György Pálos, Béla Barsi. (film destinato alla TV).

Rab ráby (t.l.: Rab, il prigioniero) — **r.:** György Hintsch - **f.:** Igor Sik - **int.:** György Kálmán, Antal Páger, Ádám Szirtes, Judit Meszléry, Károly Kovács (film destinato alla TV).

A tenkes kapitánia (t.l.: Il capitano dei fuorilegge) — **r.**: Tamás Fejér - István Mezei - **int.**: Ferenc Zenthe, László Ungvári, Marianne Krencsey (film destinato alla TV).

Iszony (t.l.: Orrore) — **r.**: György Hintsch - **f.**: Barnabás Hegyi - **int.**: Andrea Drahota, Ferenc Kállai, Antal Páger, Zoltán Latinovits, Manyi Kiss, Judit Halász, György Kálmán.

1966

Szegénylegények (I disperati di Sandor) — **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: Tamás Somló - **int.**: János Görbe, Tibor Molnár, András Kozák, Gábor Agárdy, Zoltán Latinovits.

Játék a muzeumban (t.l.: Diversivo al museo) — **r.**: Róbert Bán - **f.**: Ottó Forgács - **int.**: Miklós Gábor, Mária Dallos, Gábor Dományházi, Péter Benkő, Gábor Majer.

Az erdök királya (t.l.: Il re della foresta) — **r.**: Imre Schuller - **f.**: Imre Schuller (Documentario, Colore).

Butaságom története (t.l.: Storia della mia stupidità) — **r.**: Márton Keleti - **f.**: Barnabás Hegyi - **int.**: Éva Ruttkay, Lajos Básti, Krisztina Keleti, László Mensáros, Manyi Kiss, Irina Petrescu, Zoltán Várkonyi.

Szent János fejevétele (t.l.: Il martirio di San Giovanni) — **r.**: Márk Novák - **f.**: Ferenc Szécsényi - **int.**: Ilona Béres, István Sztankay, Margit Dayka, Ádám Szirtes, János Görbe.

Ketten haltak meg (t.l.: Due sono morti) — **r.**: György Palásthy - **f.**: Ottó Forgács - **int.**: Teri Torday, Géza Tordy, Antal Páger, Zsuzsa Bánki.

Fény a redöny mögött (t.l.: La luce dietro le persiane) — **r.**: László Nádasi - **f.**: István Hildebrand - **int.**: Ildikó Pácsi, Attila Nagy, Zoltán Latinovits, Nándor Tomanek, Ferenc Bessenyei, Miklós Szakáts, Zoltán Várkonyi.

Az orvos halála (t.l.: La morte del dottore) — **r.**: Frigyes Mamcserov - **f.**: János Tóth - **int.**: Antal Páger, Elma Bulla, Erzsi Pártos, Károly Kovács, Samu Balázs, Imre Sinkovits, Hedi Várady.

Fügefalevél (t.l.: Foglia di fico) — **r.**: Félix Máriássy - **f.**: Barnabás Hegyi-- **int.**: László Sinkó, Cudit Halász, Ferenc Bessenyei, Zsuzsa Gordon, Zsuzsa Bánky, Manyi Kiss, Attila Nagy.

Az elsö esztendö (t.l.: Il primo anno) — **r.**: Gyula Mészáros - **f.**: Ottó Forgács - **int.**: Ágnes Voith, Lajos Cs. Németh, Agi Mészáros, Miklós Szakáts.

Örök megujulás (t.l.: L'eterna rinascita) — **r.**: Ágoston Kollanyi (Documentario, Colore).

És akkor a pasas... (t.l.: E poi quel tipo...) — **r.**: Viktor Gertler - **f.**: István Hildebrand - **int.**: Imre Sinkovits, Irén Psota, Mari Törőcsik, Tamás Major Erzsébet Házi, János Görbe, Zoltán Latinovits, György Kálmán.

A férfi egészen más (t.l.: L'uomo è diverso) — **r.**: Tamás Fejér - **f.**: Ferenc Kállai - **int.**: Mariann Krencsey, Magit Dayka, Judit Meszléry, Imre Sinkovits, Edit Domján.

Sok hüség semmiért (t.l.: Tanta fedeltà per nessuno) — **r.**: György

Palásthy - **f.:** Ottó Forgács - **int.:** Teri Torday, Andor Ajtay, Iván Darvas, Samu Balázs, Dezső Garas, Zoltán Latinovits, Maria Sulyok.

Minden kezdet nehéz (t.l.: Tutti gli inizi sono difficili) — **r.:** György Révész - **f.:** György Illés - **int.:** Tamás Major.

Nem szoktam hazudni (t.l.: Non dico bugie) — **r.:** György Kárpati - **f.:** Tibor Vagyóczky - **int.:** Ágnes Voith, Zsuzsa Zolnay, Gábor Mádi Szabó, Zsigmond Fülöp, Ildikő Piros, Teri Torday, Ági Margittay.

Hideg napok (Giorni freddi) — **r.:** András Kovács - **f.:** Ferenc Szécsényi - **int.:** Zoltán Latinovits, Iván Darvas, Ádám Szirtes, Tibor Szilágyi, Margit Bara, Éva Vass, Mari Szemes, Irén Psota.

Aranysárkány (t.l.: L'aquilone d'oro) — **r.:** László Ranódy - **f.:** György Illés - **int.:** László Mensáros, Bence Tóth, Ilona Béres. (Colore).

Apa (t.l.: Il padre) — **r.:** István Szabó - **f.:** Sándor Sára - **int.:** Miklós Gábor, Dani Erdélyi, András Bálint, Klári Tolnay, Kati Sólyom.

Egy magyar nábob: Karpáty Zoltán (t.l.: Un riccone ungherese: Zoltán Kárpaty) — **r.:** Zoltán Varkonyi - **f.:** István Hildebrand - **int.:** Ferenc Bessenyei, Éva Pap, Zoltán Latinovits, Éva Ruttkay, István Kovács, Vera Venczel (Colore).

1967

Sikátor (t.l.: I vincoli) — **r.:** Tamás Rényi - **f.:** Ottó Forgács - **int.:** Mari Törőcsik, Gábor Konck.

Büdös viz (t.l.: L'acqua marcia) — **r.:** Frigyes Bán - **f.:** István Pásztor - **int.:** Attila Nagy, János Körmendi, László Bánhidy, Mari Szemes, Edit Sóos.

Édes és keserü (t.l.: Dolce e amaro) — **r.:** Mihály Szemes - **f.:** Ferenc Szécsényi - **int.:** Margit Bara, Miklós Szakáts, Antal Páger.

Utószezon (t.l.: Fine stagione) — **r.:** Zoltán Fábri - **f.:** György Illés - **int.:** Antal Páger, Klári Tolnay, Károl Kovács, József Szendrő, Sándor Kómüves, Noémi Apor, Samu Balázs.

Óthelo guyulaházán (t.l.: Un Otello di provincia) — **r.:** Éva Zsurzs - **f.:** György Csabarka - **int.:** Lajos Básti, Mari Törőcsik, Kamill Feleki, Edit Domján (film destinato alla TV).

Szevasz Vera (t.l.: Ciao, Vera) — **r.:** János Herskó — **f.:** János Zsombolyai - **int.:** Mária Neményi, András Bálint, Teri Horváth, László Mensáros.

Hogy szaladnak a fák (t.l.: Come corrono gli alberi) — **r.:** Pál Zolnay - **f.:** Ferenc Szécsényi - **int.:** Manyi Kiss, István Inglódi.

Sellö a pecsétgyürün (t.l.: Una naiade sull'anello con il sigillo) — **r.:** Imre Mihályfi - **f.:** Sändor Kocsis - **int.:** Zoltán Latinovits, Tünde Szabó, György Kálmán, Ildikó Pécsi, Zoltán Várkonyi (Film destinato alla TV).

Tizezer nap (t.l.: Diecimila soli) — **r.:** Ferenc Kósa - **f.:** Sándor Sára - **int.:** Gyöngyi Bürös, Tibor Molná, János Koltai, András Kozák.

Változó felhözet (t.l.: Nuvole fugaci) — **r.:** Márton Keleti - **f.:** István Hildebrand - **int.:** Imre Sinkovits, Tamás Major, Gábor Koncz, Péter Huszti, Judit Halász.

Harlekin és szerelmese (t.l.: Arlecchino e la sua amante) — **r.**: Imre Fehér - **f.**: Iván Lakatos - **int.**: Anikó Sáfár, István Bujtor.

Jaguár (t.l.: Giaguaro) — **r.**: János Dömölky - **f.**: Miklós Biró - **int.**: László Mensáros, István Pathó, Dezső Garas, Mari Törőcsik (film destinato alla TV).

Üzenet (t.l.: Messaggio) — **r.**: Livia Gyarmathy - **f.**: János Kende (Documentario).

Ezek a fiatalok (t.l.: I giovani e gli altri) — **r.**: Tamás Banovich - **f.**: Tibor Vagyóczky - **int.**: Zsuzsa Koncz, Balázs Kosztolányi, Orchestre Illés, Metro e Omega.

Egy szerelem három éjszakája (t.l.: Tre notti di un amore) — **r.**: György Révész - **f.**: Tamás Somló - **int.**: Vera Venczel, Benedek Tóth, Imre Sinkovits, Zoltán Latinovits, Iván Darvas, Philippe Forquet (Colore).

A mumia közbeszól (t.l.: Interviene la mummia) — **r.**: Gábor Oláh - **f.**: Iván Lakatos - Int.: Éva Ruttkay, István Avar, János Koltai, Tamás Major.

Ünnep napok (t.l.: Giorni di festa) — **r.**: Ferenc Kardos - **f.**: Sándor Sára - **int.**: János Görbe, Gábor Koncz, Teri Horváth.

Teenager party (t.l.: Teenager Party) — **r.**: Györguy Kärpáti - **f.**: Ottó Forgács (Documentario).

Özvegy és a százados (t.l.: La vedova e il capitano) — **r.**: György Palásthy - **f.**: Ottó Forgács - **int.**: Klári Tolnay, Imre Sinkovits, Ádám Szirtes, Iván Darvas.

Osillagosok, katonák (L'armata a cavallo) — **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: Tamás Somló - **int.**: Tatiana Konyukova, Krystina Mikolaiewska, Mihail Kozakov, Bolot Bejchsnaliev, József Madaras, Tibor Molnár, András Kozák (una coproduzione ungaro-sovietica).

Nyár a hegyen (t.l.: Un'estate sulla collina) — **r.**: Péter Bacsó - **f.**: János Zsombolyai - **int.**: Katalin Gyöngyössy, József Pecsenko, László Mensáros, Nándor Tomanek, Teréz Várhegvi.

Nem várok holnapig (t.l.: Non aspetto domani) — **r.**: Gyula Kormos **f.**: István Pásztor - **int.**: Teréz Várhegyi, István Iglódi, Manyi Kiss, László Kazal.

A koppányi Aga testamentuma (t.l.: Le ultime volontà di Aga) — **r.**: Éva Zsurzs - **f.**: György Czbarka - **int.**: Gyula Benkő, Klári Tolnay, Péter Benkő, Ferenc Bessenyei, Gábor Mádi-Szabó, Teréz Várhegyi (film destinato alla TV, Colore).

1968

Csend és kiáltas (Silenzio e grido) — **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: János Kende - **int.**: Zoltán Latinovits, András Kozák, József Madaras, Andrea Drahota, Mari Törőcsik.

Keresztelö (t.l.: Battesimo) — **r.**: István Gaál - **f.**: Miklós Horczenik - **int.**: Zoltán Latinovits, János Koltai, Éva Ruttkay, Zsuzsa Balogh, Mária Majczen.

Eltávozott nap (t.l.: Un giorno finito; noto come Cati) — **r.**: Márta Mészáros - **f.**: Tamás Somló - **int.**: Kati Kovács, Zsuzsa Pálos, András Kozák, Teri Horváth, Ádám Szirtes, Jácint Juhász.

Lássatok feleim (t.l.: Guarda, prossimo mio) — **r.**: Lajos Fazekas - **f.**: Ferenc Szécsényi - **int.**: Virág Dőry, Péter Huszti, László Mensáros, István Dégi.

Bohóc a falon (t.l.: Clowns sul muro) — **r.**: Pál Sándor - **f.**: János Zsombolyai - **int.**: Gábor Ferenczi, Balázs Tardy, Vera Venczel, Miklós Szurdi.

Falak (t.l.: I muri) — **r.**: András Kovács - **f.**: György Illés - **int.**: Miklós Gábor, Zoltán Latinovits, Bernadette Lafont, Philippe March, Zsuzsa Bánki, Andrea Drahota, Judit Tóth.

Kötelék (t.l.: Il legame) — **r.**: Félix Máriássy - **f.**: János Tóth - **int.**: Attila Nagy, Viktor Róna, Hédi Várady, Erika Szegedi.

Kártyavár (t.l.: Casa di carte) — **r.**: György Hintsch - **f.**: István Hildebrand - **int.**: György Kólmán, Mari Törőcsik, Gyula Bodrogi.

Fiuk a térröl (t.l.: I ragazzi del quartiere) — **r.**: Péter Százs - **f.**: Tibor Vagyóczky - **int.**: István Kovács, István Bujtor, Péter Huszti, Gábor Harsányi, László Dózsa, Antal Leisen, András Márton, Agi Margittay, Iván Darvas, Zoltán Várkonyi.

Tanulmány a nökröl (t.l.: Uno studio sulle donne) — **r.**: Márton Keleti - **f.**: István Hildebrand - **int.**: Éva Ruttkay, Zoltán Latinovits, Gyöngy Polanyi, Gyula Bodrogi, Manyi Kiss, Antal Páger, Vera Venzel, Iván Darvas, Zoltán Várkonyi.

Völgy (t.l.: La valle) — **r.**: Tamás Rényi - **f.**: Ottó Forgács - **int.**: Irén Psota, Mária Sulyok, Magda Kohut, Gábor Koncz, György Bárdy, János Koltai, Tibor Molnár, István Avar.

Hamis Izabella (t.l.: Il falso « Isabella ») — **r.**: István Bácskai-Lauró - **f.**: Miklós Herczenik - **int.**: Éva Ruttkay, Kati Kovács, Ferenc Kállai, Sándor Pécsi, Árpád Gyenge, József Madaras, István Iglódi, József Pecsenke.

Bolondos vakáció (t.l.: Vacanze matte) — **r.**: Károly Makk - **f.**: Sergie Huzum - **int.**: Béla Ernyei, Ilinka Tomoroveanu, István Sztankay, Ottilia Borbáth, Zsuzsa Liska - (Una produzione ungaro-rumena, Colore).

A holtak visszayárnak (t.l.: I morti ritornano) — **r.**: Károly Wielermann - **f.**: László Neumann - **int.**: Lajos Öze, Tibor Molnár, Ádám Szirtes, László Bánhidy, Nándor Tomanek, Gellert Raksányi, Endre Harkányi, Imre Rádai. (film destinato alla TV).

Elsietett házasság (t.l.: Un matrimonio affrettato) — **r.**: Márton Keleti - **f.**: Tamás Somló - **int.**: Lajos Básti, Klári Tolnay, László Tahi-Tóth, Teri Torday, Gyula Bodrogi, Judit Halásbz, Margit Dayka.

Fejlövés (t.l.: Colpo alla nuca) — **r.**: Péter Bacsó - **f.**: János Zsombolyai -**int.**: Kati Kovács, József Miller, Károly Horváth.

Próféta voltál, szivem (t.l.: Fosti profeta, cuore mio) — **r.**: Pál Zolnay - **f.**: Ferenc Szécsényi - **int.**: Kati Berek, Iván Darvas, Emil Keres, György Korga jr., Andrea Drahota, Teri Roday, Tünde Szabó.

Mi lesz veled Eszterke? (t.l.: Che ti succede, Ester?) — **r.**: Robert Bán - **f.**: Miklós Herczenik - **int.**: Judit Halász, László Tahi-Tóth, Mariann Moór, Ferenc Kállai, Nándor Tomanek.

Isten és ember elött (t.l.: Davanti a Dio e agli uomini) — **r.**: Károly Makk - **int.**: János Görbe, Irén Psota, Slobodanska Markovič, Jácint Juhász, Lajos Balázsovits, Rachela Ferrari, Alexander Stojković.

Utolso kör (t.l.: L'ultimo cerchio) — **r.**: Viktor Gertler - **f.**: Ferenc Szécsé-

nyi - **int.:** Ferenc Bessenyei, Ferenc Dávid-Kis, Piroska Molnár, Tünde Szabó, László Mensáros.

Egri csillagok I-II (t.l.: Le stelle di Eger) — **r.:** Zoltán Várkonyi - **f.:** Ferenc Szécsényi - **int.:** Imre Sinkovits, Vera Venczel, István Kovás, Tibor Bicskey, György Bárdy, Zoltán Latinovits, - (Colore).

1969

Hazai pályán (t.l.: Sulla propria terra) — **r.:** György Palásthy - **f.:** Ottó Forgács - **int.:** Zoltán Latinovits, Sándor Pécsi, Józsa Hacser, István Sztankay, László Csákányi, Teri Horváth, János Koltai.

Beszëlö köntös (t.l.: Il mantello parlante) — **r.:** Tamás Fejér - **f.:** Miklós Herczenik - **int.:** István Iglódi, Anna Detre, Antal Páger - (Colore).

Pál Utcai fiuk (I ragazzi della via Paal) — **r.:** Zoltán Fábri - **f.:** György Illés - **int.:** Anthony Kemp, William Burleigh, John Moulder-Brown, Robert Efford, Mark Colleano, Gary O'Brien, Mari Törőcsik, Sándor Pécsi (colore).

Fényes szelek (t.l.: Venti lucenti; noto anche come Ah! Ça ira) — **r.:** Miklós Jancsó - **f.:** Tamás Somló - **int.:** Andrea Drahota, Kati Kovács, Lajos Balázsovits, Benedek Tóth, András Bálint, András Kozák - (Colore).

A veréb is madar (t.l.: Anche il passero è un uccello) — **r.:** György Hintsch - **f.:** István Hildebrand - **int.:** László Kabos, Idikó Piros, Ilona Medveczky, Ádám Szirtes - (Colore).

Feldobott kö (t.l.: La pietra scagliata) — **r.:** Sándor Sára - **int.:** Lajos Balázsovits, Todor Todorov, Nadesda Ranzeva.

Holdudvar (t.l.: Alone di luna) — **r.:** Márta Mészáros - **f.:** János Kende - **int.:** Mari Törőcsik, Kati Kovács, Lajos Balázsovits.

Sziget a szárazföldön (t.l.: L'isola in terraferma) — **r.:** Judit Elek - **f.:** Elemér Ragályi - **int.:** Manyi Kiss.

Imposztorok (t.l.: Impostori) — **r.:** Félix Máriássy - **f.:** György Illés - **int.:** Nándor Tomanek, István Iglódi, Margit Bara, Péter Huszti, Edit Domján, László Mensáros.

Örökös (t.l.: L'erede) — **r.:** György Forgács - **int.:** Imre Sinkovits, Zoltán Latinovits, Éva Almássy, Ivá Darvas.

Pokolrév (t.l.: Il traghetto dell'inferno) — **r.:** Miklós Markos - **f.:** Iván Lakatos - **int.:** Anna Széles, András Kozák, Gábor Koncz, Ferenc Dávid Kiss.

Alfa-Romeo és Julia (t.l.: L'Alfa-Romeo e Giulia) — **r.:** Frgyes Mamcserov - **f.:** Iván Lakatos - **int.:** Éva Ruttkay, Zoltán Latinovits, Attila Nagy, Andor Ajtay, Tamás Major, Mariann Moór.

Tiltott terület (t.l.: Territorio proibito) — **r.:** Pál Zsombolyai - **int.:** György Bánffy, György Bürös, Zoltán Vadász, Ferenc Némethy, István Avar, István Novák.

Az oroszlán ugrani készül (t.l.: Il leone si lancia) — **r.:** György Révész - **f.:** György Illés, István Hildebrand - **int.:** Andor Ajtay, Irén Psota, István Bujtor, Ilona Medveczky, József Szendrő, József Madaras - (Colore).

Virágvasárnap (t.l.: Pasqua di sangue) — **r.:** Imre Gyöngyössy - **f.:** Ferenc Szécsényi - **int.:** Frantisek Velecky, Benedek Tóth, Gábor Koncz, Mária Meggyesi, Sándor Kőmives, Philippe March.

Ismeri a Szandi-Mandit? (t.l.: Conoscete « Sunday-Monday? ») — **r.:** Livia Gyarmathy - **f.:** Tamás Somló - **int.:** Ilona Schütz, Edit Soós, László Szabó, István Sztankay, Ferenc Kállai - (Colore).

Az idö ablakai (t.l.: Le finestre del tempo) — **r.:** Tamás Fejér - **f.:** Miklós Herczenik - **int.:** Beata Tyszkiewicz, Krystyna Mikolajewska, Heidemarie Wenczel, Iván Andonov, Miklós Gábor - (Colore).

Sirokkó (t.l.: Scirocco) — **r.:** Miklós Jancsó - **f.:** János Kende - **int.:** Jacques Charrier, Marina Vlady, Éva Swann, József Madaras, György Bánffy (Una produzione franco-ungherese, Colore).

Szemüvegesek (t.l.: Gli uomini con gli occhiali) — **r.:** Sándor Simó - **f.:** Gábor Kenyeres - **int.:** István Bujtor, Mária Ronyecz, Mari Törőcsik, István Avar.

Isten hozta, Ornagy ur! (t.l.: Benvenuto, signor Maggiore!; noto anche come La famiglia Tót) — **r.:** Zoltán Fábri - **f.:** György Illés - **int.:** Zoltán Latinovits, Imre Sinkovits, Márta Fónay, Vera Venzel, István Dégi, Antal Páger - (Colore).

Varázsló (t.l.: Il mago) — **r.:** György Forgács - **int.:** Ferenc Laluja, Krisztián Kovács, Antal Páger, Hilda Gobbi, Judith Tóth, Gábor Agárdy - (Colore).

1970

Egy örült éjszaka (t.l.: Una notte di follie) — **r.:** Ferenc Kardos - **f.:** János Kende - **int.:** Ádám Szirtes, Mari Törőcsik, Ferenc Kállai, László Mensáros, Beata Tyszkiewicz, Lajos Oze.

Szeressétek ódor Emiliát (t.l.: Vogliate bene a Emilia) — **r.:** Pál Sándor - **f.:** János Zsombolyai - **int.:** Gabriella Szabó, Zsuzsi Szemes, Elma Bulla, Mária Sulyok, Mari Törőcsik, Mariann Moór, Mária Ronyecz - (Colore).

Bübájosok (t.l.: Le adorabili) — **r.:** János Rézsa - **f.:** József Lórincz - **int.:** Éva Vodickova, Tündi Kassai, Judit Halász, János Koós, Lajos Balázsovits, Gyula Benkő, Dezső Garas, György Bárdy, István Bujtor - (Colore).

Történelmi magánügyek (t.l.: Storia e vita privata) — **r.:** Márton Keleti - **f.:** István Hildebrand - **int.:** Éva Ruttkai, Lajos Básti, Zoltán Várkonyi, György Kálmán, László Mensáros, Rudolf Somogyvári.

A nagy kék jelzés (t.l.: Il grande segnale blu) — **r.:** László Nádasy - **f.:** Elemér Ragályi - **int.:** Nóra Káldy, Zoltán Latinovits, Iván Darvas, Irén Psota, László Tahi-Tóth.

Krebsz, az isten (**t.l.:** Krebsz l'onnipotente) — **r.:** Tamás Rényi - **f.:** Miklós Herczenik - **int.:** Ferenc Kállai, Dezső Garas, István Iglódi, Ila Schütz, Éva Timar, Ilona Petényi - (Colore).

Magasiskola (t.l.: Alta scuola; noto anche come I Falconi) — **r.:** István Gaál - **f.:** Elemerér Ragály - **int.:** Iván Andonov, György Bánffy, Judit Meszléry - (Colore).

Szemtól-szembe (t.l.: Faccia a faccia) — **r.:** Zoltán Várkonyi - **f.:** György Illés - **int.:** Lajos Básti, Klári Tolnay, Gyula Benkő, Tibor Bitskey, Zoltán Latinovits, Imre Sinkovits, Ádám Szirtes, Teri Horváth - (Colore).

Itélet (t.l.: La sentenza) — **r.:** Ferenc Kósa - **f.:** Sándor Sára - **int.:** Ferenc

Bessenyei, János Koltai, Zoltán Vadász, Anikó Sebő, Tamás Major, Gheorghe Motoj, István Török - (Una coproduzione ungaro-romena-slovacca).

Utazás a koponyám körül (t.l.: Viaggio intorno al cervello) — **r.:** György Révész - **f.:** György Illés - **int.:** Zoltán Latinovits, Éva Ruttkay, Vera Venczel - (Colore).

Arc (t.l.: Il veto) — **r.:** Pál Zolnay - **f.:** Elemér Ragalyi - **int.:** Márk Zala, László Mensáros, Andrea Drahota, János Koltai.

Mérsékelt égöv (t.l.: Zona temperata) — **r.:** Zsolt Kézdi Kovács - **f.:** János Kende - **int.:** Rudolf Somogyvári, Mari Törőcsik, András Kozák, Péter Benko.

Szerelmesfilm (t.l.: Film d'amore) — **r.:** István Szabó - **f.:** József Lőrincz **int.:** András Bálint, Judit Halász - (Colore).

Csak egy telefon (t.l.: Una telefonata) — **r.:** Frigyes Mamcserov - **f.:** Ottó Forgács - **int.:** Éva Ruttkai, Mikós Gábor, Vera Venczel.

Szép magyar komédia (t.l.: Una commedia galante ungherese) — **r.:** Tamás Danovich - **f.:** János Kende - **int.:** István Sztankay, Beata Tyszkiewicz, Anna Széles - (Colore).

Szép lányok ne sirjatok (t.l.: Non piangete, belle ragazze) — **r.:** Márta Mészáros - **f.:** János Kende - **int.:** Jaroslav Schallerova, Márk Zala, Lajos Balázsovits.

Szerelmi álmok (Liszt) (t.l.: Sogno d'amore (Liszt)) — **r.:** Márton Keleti - **f.:** István Hildebrand - **int.:** Imre Sinkovits, Ariadna Shengelaia, Sándor Pécsi, Igor Dmitriev, Klara Luchko, Larissa Trembovelskaia, Irina Gubanov - (Una coproduzione ungaro-sovietica, Colore).

Befejezetlenül (t.l.: Senza fine) — **r.:** Judit Vas - (Documentario).

Trilógia (t.l.: Trilogia) — **r.:** Félix Bodrossy - **f.:** Félix Bodrossy (Documentario di divulgazione scientifica, Colore).

Érik a fény (t.l.: La luce che matura) — **r.:** Mihály Szemes - **f.:** Tamás Somló - **int.:** András Csiky, Ádám Szirtes, Katalin Gyöngyössy, Erika Szegedi, Zsuzsa Kovács, György Bánffy - (Colore).

Gyula vitéz télen nyáron (t.l.: Il cavalier Giulio d'inverno e d'estate) — **r.:** István Bacskai Lauró - **f.:** Miklós Herczenik - **int.:** Gábor Koncz, Lajos Öze, Ferenc Kállai, Sándor Suka, Éva Almási, István Egri - (Colore).

1971

A gyilkos a házban van (t.l.: L'assassino è in casa) — **r.:** Róbert Bán - **f.:** János Zsombolyai - **int.:** Stanislaw Mikulski, Tamás Major, Manyi Kiss, János Koós, László Márkus, Dezső Garas, Péter Huszti, Éva Vas.

Szerelmem (Amore) — **r.:** Károly Makk - **f.:** János Tóth - **int.:** Lili Darvas, Mari Törőcsik, Iván Darvas.

Én Vagyok, Jeromos (t.l.: Sono io, Girolamo) — **r.:** Istrván Timár - **f.:** György Illés - **int.:** Alfonso Gábor, Harsányi, Ferenc Kállai, Irén Psota, István Bujtor, Zsuzsa Pálos - (Colore).

Kitöres (t.l.: Rompere il cerchio) — **r.:** Péter Bacsó - **f.:** János Zsombolyai - **int.:** Sándor Oszter, Katalin Lendvai, József Iványi, Zsuzsa Hőgye, Zsuzsa Bognár, Tibor Liska, Ferenc Kállai, László Pataki - (Colore).

Égy bárány (t.l.: Agnus Dei) — **r.:** Miklós Jancsó - **f.:** János Kende - **int.:**

József Madaras, Daniel Olbrichsky, András Kozák, Anna Széles, Jarka Schallerova, Lajos Balázsovits, István Bujtor, János Koltai, István Avar.

Staféta (t.l.: Staffetta) — **r.**: András Kovács - **f.**: Elemér Ragalyi - **int.**: Ilona Bencze, András Bálint, András Csiky, Anita Semjén, Lajos Balázsovits.

Horizont (t.l.: Orizzonte) — **r.**: Pál Gábor - **f.**: János Zsombolyai - **int.**: Péter Fried, Lujza Orosz, Szilvia Marossy, Zoltán Vadász.

A halhatatlan légiós (t.l.: Il legionario immortale) — **r.**: Tamás Somló - **f.**: Tibor Banok - **int.**: Lajos Oze, Virág Dőri, Árpád Téry, Tivadar Horváth, Kornél Gelley, Károly Kovács - (Colore).

Sárika, drágám (t.l.: Carlotta cara) — **r.**: Pál Sándor - **f.**: Elemér Ragalyi - **int.**: Irma Patkós, András Kern, Erika Bodnár, Ági Margittai, Gabriella Szabó .

Reménykedök (t.l.: Una simpatica famiglia) — **r.**: Tamás Rényi - **f.**: János Zsombolyai - **int.**: Klári Tolnay, Ferenc Kállai, György Bárdi, Dezső Garas, Erzsi Pásztor, Krisztián Kovács, Kati Lendvai, Gábor Maros - (Colore).

Hahó, öcsi! (t.l.: Eh, ragazzino) — **r.**: György Palásthy - **f.**: Ottó Forgács - **int.**: Krisztián Kovács, Manyi Kiss, Gábor Koncz, Eszter Szakács - (Colore).

Kapaszkodj a fellegekbe (t.l.: Attaccati alle nuvole!) — **r.**: Péter Szász - **f.**: Ferenc Szécsényi - **int.**: Iván Darvas, Gounar Tilinsky, László Mensáros, Svetlana Svetlichnaia - (Una coproduzione magiaro-sovietica, Colore).

Végre, hétfö! (t.l.: E' venerdì finalmente) — **r.**: Gábor Kenyeres - **f.**: Tamás Andor - **int.**: Márk Zala, Gabriella Szabó, Irma Patkós, Teri Horváth, Jarka Schallerova.

Madárkák (t.l.: Gli uccellini) — **r.**: Géza Böszörményi - **f.**: Elemér Ragályi - **int.**: Ila Schütz, Ildikó Dánági, György Csehhalmi, Péter Haumann, Laios Oze, Tibor Szilágyi, Lujza Orosz - (Colore).

Hangyaboly (t.l.: Il formicaio) — **r.**: Zoltán Fábri - **f.**: György Illés - **int.**: Mari Törőcsik, Éva Vass, Margit Makay, Noémi Apor, Magda Kohut, Márta Fónay, György Anday, Jarka Schallerova, Gabriella Szabó - (Colore).

Szindbád (t.l.: Sindbad) — **r.**: Zoltán Huszárik - **f.**: Sándor Sára - **int.**: Zoltán Latinovits, Margit Dayka, Éva Ruttkay, Erika Szegedi, Bella Tanay, Ilona Dorián - (Colore).

Csárdáskirálynö (t.l.: La principessa della Csardas) — **r.**: Miklós Szinetár - **f.**: Miklós Biró - **int.**: Anna Moffo, Irén Psota, René Kollo, Karl Schönböck, Dagmar Koller, Sándor Németh, Zoltán Latinovits, László Mensáros, Péter Huszti. (Una coproduzione con l'Italia e con la Germania Occ. - Colore).

1972.

Jelenidő (t.l.: Presente indicativo) — **r.**: Péter Bacsó - **f.**: János Zsombolyai - **int.**: Ágoston Simon, Irén Bódis, Zoltán Sárközi, Tibor Liska, Adám Rajhona.

Sipoló macskakö (t.l.: La pietra che fischia) — **r.**: Gyula Gazdag - **f.**: Tamás Andor - **int.**: Zoltán Paulinyi, János Atkári, Gábor Gergely, Bálazs Györe, András Mész, János Borsogi, Jean-Pierre Falloux.

A legszebb férfikor (t.l.: All'apice della vita) — **r.**: Sándor Simó - **f.**: Já-

nos Zsombolyai - **int.:** Zoltán Latinovits, Éva Timár, Maria Ronyecz, István Bujtor, Mari Szemes.

Nyulak a ruhatárban (t.l.: Lepri nel guardaroba) — **r.:** István Bácskai-Lauró - **f.:** Miklós Herczenik - **int.:** Antal Páger, Ila Schütz, István Iglódi, Hilda Gobbi. - (Colore).

Hahó, a tenger (t.l.: Arriva il secondogenito) — **r.:** György Palásthy - **f.:** Otto Forgács - **int.:** Krisztián Kovács, Lajos Balázsovits, Anna Muszte, Hilda Gobbi, Ila Schütz. - (Colore).

Holt vidék (t.l.: Paesaggio morto) — **r.:** István Gaál - **f.:** János Zsombolyai - **int.:** Mari Törőcsik, István Ferenczi, Irma Patkós. - (Colore).

Még kér a nép (t.l.: Salmo rosso) — **r.:** Miklós Jancsó - **f.:** János Kende - **int.:** Lajos Balázsovits, András Bálint, Andrea Drahota, Gyöngyi Bürös, József Madaras, Tibor Molnár, Tibor Orbán, Bertalan Solti. - (Colore).

Meztelen vagy (t.l. Tu sei morto; noto anche come La leggenda della morte e della resurrezione di due giovani) — **r.:** Imre Gyöngyössy - **f.:** János Kende - **int.:** Sándor Oszter, István Szegő, Irénke Rácz. - (Colore).

Volt egyszer egy család (t.l.: C'era una volta una famiglia) — **r.:** György Révész - **f.:** Tamás Somló - **int.:** Zoltán Latinovits, Éva Ruttkay, Attila Rutkay, Gábor Losonczy, Margit Dayka, Béla Ernyei, Mari Törőcsik, Ferenc Kállai. - (Colore).

Hekus letem (t.l.: Come sono diventato poliziotto) — **r.:** Tamás Fejér - **f.:** István Mezei - **int.:** Gábor Harsányi, Gábor Koncz, Gyula Szersén, Ilona Bencke, Ferenc Kállai.

Jó estét nyár, jó estét szerelem (t.l.: Buona sera, amore) — **r.:** Sándor G. Szönyi - **f.:** Gyula Bornyi - **int.:** Gábor Harsányi, Teri Torday, Judit Halász, György Andai, Anna Miszte, Erika Orbán, Mari Törőcsik, Klári Tolnay, Sándor Pécsi. - (Film per la tv).

Fuss, hogy utólérjenek (t.l.: Corri per essere preso) — **r.:** Márton Keleti - **f.:** István Hildebrand - **int.:** Sándor Pécsi, Gyula Bodrogi, Sarolta Zalatnay, Antal Páger, Rudolf Somogyvári György Bárdi, Péter Huszti. - (Colore).

Forró vizet a kopaszra (t.l.: Il barbiere rasato) — **r.:** Péter Bacsó - **f.:** János Zsombolyai - **int.:** István Gyarmati, Lajos Szabó, Erzsi Pásztor, Péter Haumann. - (Colore).

Harminckét nevem volt (t.l.: Ho vissuto sotto 32 nomi) — **r.:** Márton Keleti - **f.:** György Illés - **int.:** Péter Huszti, Erika Bodnár, László Tahi-Tóth, Ferenc Bessenyei, Zoltán Latinovits, Sándor Pécsi, M. Törőcsik.

Utazás Jakabbal (t.l.: Viaggio con Giacobbe) — **r.:** Pál Gábor - **f.:** János Kende - **int.:** Péter Huszti, Ion Bog, György Andai, Erika Bodnár, Mariann Moór, Ildikó Bánsági, Eva Szabó. - (Colore).

Romantika (t.l.: Romanticismo) — **r.:** Zsolt Kézdi-Kovács - **f.:** János Kende - **int.:** István Szegő, Ádám Szirtes, József Madaras, Edit Soós, Dezső Garas, Mariann Moór, Michel Delahaye. - (Colore).

A fekete város (t.l.: La città nera) — **r.:** Éva Zsurzs - **f.:** György Czabarka - **int.:** Ferenc Bessenyei, Gábor Nagy, Vera Venczel, Sándor Pécsi, István Avar, Antal Páger, Mari Szemes. - (Film per la tv - Colore).

Emberrabi ás magyar módra (t.l.: Sequestro di persona all'ungherese) — **r.:** Zoltán Várkonyi - **f.:** Tamás Somló - **int.:** Ferenc Kálai, Lajos Öze, László Tahi-Tóth, Desző Garas, László Mensáros, Rudolf Somogyvári, Mariann Moór, Ila Schütz, Ildikó Piros, Nóra Tábori, Hédi Temesy. - (Colore).

A völegény nyolckor érzezik (t.l.: La fidanzata arriva alle otto) — **r.:** József Magyar - **f.:** Tibor Banok - **int.:** Imre Pongrácz, László Inke, Eva Schubert, György Andai, Péter Kőszegi, Hilda Gobbi Nóra Tábori. - (Colore).

1973

Nápolyt látni és... (t.l.: Vedi Napoli e...) — **r.:** István Bácskai-Lauro - **f.:** József Lőrincz - **int.:** Hédi Váradi, István Bujtor, Judit Halász, Béla Ernyei, György Kovács. - (Colore).

Petöfi '73 (Petöfi '73) — **r.:** Ferenc Kardos - **f.:** János Kende - **int.:** Mihály Kovács. - (Colore).

Fotográfia (Fotografia) — **r.:** Pál Zolnay - **f.:** Elemér Regályi - **int.:** István Iglódi, Márk Zala.

Lila ákác (t.l. La ragazza che amava i lillà) — **r.:** Steve Sekely - **f.:** István Hildebrand - **int.:** András Bálint, Judit Halász, Mariann Moór, Imre Ráday. - (Colore).

A magyar ugaron (t.l.: Terra incolta) — **r.:** András Kovács - **f.:** György Mensáros - **int.:** Antal Páger, Péter Fried, Mihály Kovács, Nóra Kovács.

Lányarcok tükörben (t.l.: Volti paralleli) — **r.:** Róbert Bán - **f.:** János Zsombolyai - **int.:** Erika Bodnár, Márta Egri, Ilona Kállai, László Márkus, Gábor Maros, Károly Vogt, Imre Sinkovits. - (Colore).

Kincskeresö kisködmön (t.l. La giacca magica) — **r.:** Mihály Szemes - **f.:** Ferenc Szécsényi - **int.:** Gábor Szücs, Mária Medgyesi, Péter Haumann, Ádám Szirtes, István Gruber, István Szili, József Bihari. - (Colore).

Plusz minusz egy nap (t.l. Giorno più giorno meno) — **r.:** Zoltán Fábri - **f.:** György Illés - **int.:** Anatol Constantin, Ferenc Bencze, Márton Andrássi, Ildikó Pécsi, Noémi Apor. - (Colore).

Harmadik nekifutás (t.l. L'ultima possibilità) — **r.:** Péter Bacsó - **f.:** János Zsombolyai - **int.:** István Avar, József Madaras, László Szabó.

Kakuk Marci (t.l.: Il cuculo Martino) — **r.:** György Révész - **f.:** Elemér Ragályi - **int.** Gábor Harsányi, Péter Haumann, Eva Szeréncsi, Teréz Várhegyi, Mari Szemes, Hilda Gobbi. (Colore).

Nincs Idö (Fuori del tempo) — **r.:** Ferenc Kósa - **f.:** Sándor Sara - **int.:** Lóránd Lohinszky, Tibor Szilágyi, János Konyorcsik, László Bencze, Jácint Juhász, István Szőke, Péter Haumann. - (Colore).

Szabad lélegzet (Senza legami) — **r.:** Márta Mészáros - **f.:** Lajos Koltai - **int.:** Erzsébet Kutvölgyi, Gábor Nagy, Marian Moór, Ferenc Kállai, Mari Szemes, Lajos Szabó, Teri Földi.

Tüzoltó Utca 25 (Via dei pompieri 25) — **r.:** István Szabó - **f.:** Sándor Sára - **int.:** Rita Békés, Luczyna Winniczka, Péter Müller, András Bálint, Mari Szemes, Ági Mészáros, Margit Makay, Károly Kovács.

Egy srác fehér lovon (t.l.: Un ragazzo sul cavallo bianco) — **r.:** György Palásthy - **f.:** Ottó Forgács - **int.:** Sándor Oszter, Gábor Koncz, János Rajz, Erika Bodnar, Mária Goór Nagy, László Csákányi.

Ártatlan gyilkosok (t.l. Assassini innocenti) — **r.:** Zoltán Várkonyi - **f.:** Tamás Somló - **int.** László Mensáros, Péter Huszti, László Tahi Tóth, Szilvia Sunyovszky.

Álljon meg a menet (t.l.: Aspetta un momento; conosciuto anche come:

Fermate la musica) — **r.:** Lívia Gyarmathy - **f.:** Lajos Koltai - **int.:** Miklós Markovics, István Rajts, Sándor Horváth, Agi Gyurosánsky, Eva Rass - (Colore).

Csinom Palkó (t.l.: Palkó Csinom) — **r.:** Márton Kelety, Gyula Mészáros - **f.:** Ferenc Szécsényi - **int.** Gábor Nagy, Péter Benkő, Péter Huszti, Gábor Agárdy, Ágnes Sólyom, Péter Haumann, Ildikó Hüvösvölgyi, Mari Szemes, Ida Turay, László Márkus, Margit Ladomerszky. - (Colore).

Bob herceg (t.l.: Il principe Bob) — **r.:** Márton Keleti - **f.:** Igor Sik - **int.:** Gábor Nagy, Éva Szerencsi, Zsuzsa Bánki, György Bárdy, Antal Páger, László Márkus, Teri Torday, Rudolf Somogyvári, Béla Ernyei, Róbert Ráthonyi, István Bozóky - (Film per la televisione, Colore).

János Vitéz (t.l.: Giovanni il prode) — **r.:** Marcell Jankovics - (Lungometraggio di animazione, a colori).

Adriától a Jegestengerig (t.l.: Dall'Adriatico all'Oceano artico) — **r.:** József Kiss - **f.:** István Zöldi - (Film di divulgazione scientifica, Colore).

Pluto és Puch (t.l.: Pluto e Puch) — **r.:** István Homoki-Nagy - (Film di storia naturale, Colore).

1974

Hét tonna dollár (t.l.: Sette tonnellate di dollari) — **r.:** György Hintsch - **f.:** György Illés - **int.:** László Kabos, György Bárdy, Iván Darvas, Eszter Vörös, László Inke - (Colore).

A locsolókocsi (t.l.: L'innaffiatoio color arancio) — **r.:** Zsolt Kézdi Kovács - **f.:** János Kende - **int.:** Péter Lengyel, Erika Maretics, András Márkus, István Bujtor, Tihor Molnár, Nóra Káldy - (Colore).

A szerelem határai (t.l.: I confini dell'amore) — **r.:** János Szűcs - **f.:** Péter Jankura - **int.:** Andrea Drahota, Tibor Bicskey, Ádám Szirtes, Nóra Káldy, Tibor Kenderessy, Magda Faluhegyi, György Cserhalmi - (Colore).

Régi idök focija (t.l.: Il calcio dei buoni vecchi tempi) — **r.:** Pál Sándor - **f.:** Elemér Ragalyi - **int.:** Dezső Garas, Gizi Péter, Tamás Major, Hédy Temessy, Cecilia Esztergályos, Károly Vogt, Gabriella Szabó, Károly F. Nagy, Tamás Sipos - (Colore).

Egy kis hely a nap alatt (t.l.: Un posto al sole) — **r.:** Péter Szász - **f.:** Elemer Ragályi - **int.:** Ferenc Bencze, Ági Margittay, Ion Bog, Kati Erdélyi, Sándor Lukács, Róbert Koltai, Valentine Dain.

Törökfejes kopja (t.l.: La lancia turca) — **r.:** Éva Zsurzs - **f.:** György Czabarka - **int.:** Iván Vas-Zoltán, Éva Szerencsi, Csaba Ivánka, Zoltán Basilides, Márta Fónay, László Inke, Gábor Koncz, József Gáti - (Colore).

Idegen arcok (t.l.: Volti sconosciuti) — **r.:** Rezső Szörény - **f.:** Péter Jankura - **int.:** László Szacsvay, Erzsébet Kutvölgyi, Tibor Boroska.

Ki van a tojásban? (t.l.: Chi c'è nell'uovo?) — **r.:** Sándor Szalkai - **f.:** Miklós Herczenik - **int.:** Lajos Balázsovits, László Mensáros - (Colore).

Illatos út a Semmibe (t.l.: La strada profumata verso il Paradiso) — **r.:** József Magyar - **f.:** Tibor Banok - **int.:** György Bárdy, Ferenc Kállai, Imre Sinkovits, Imre Pongrácz, Cecilia Esztergályos - (Colore).

Pókháló (t.l.: Tela di ragno) — **r.:** Imre Mihályfi - **f.:** János Zsombolyai - **int.:** István Avar, József Madaras, Gábor Koncz, Nóra Káldy, Irma Patkós, Sándor Horváth, Péter Balázs.

Végül (t.l.: Fine di un cammino) — **r.**: Gyula Maár - **f.**: Lajos Koltai - **int.**: Josef Kroner, László Szascvay, Kati Lázár, Mari Törőcsik.

Szikrázó lányok (t.l.: Ragazze violente) — **r.**: Péter Bacsó - **f.**: János Zsombolyail - **int.**: Ildikó Bánsági, Erika Bodnár, Éva Pap, Marian Moór, József Madaras, István Avar - (Colore).

Hószakadás (t.l.: La nevicata) — **r.**: Ferenc Kósa - **f.**: Sándor Sára - **int.**: Imre Szabó, Maria Markovicova, Péter Haumann, Pola Raksa - (Colore).

Szarvassa valt fiuk (t.l.: Figlio del fuoco) — **r.**: Imre Gyöngyössy - **f.**: János Kende - **int.**: Mari Törőcsik, Erzsi Hegedüs, Sándor Lukács, Todor Todorov, Frantisek Valeczky - (Colore).

Macskajáték (t.l.: Giochi di gatti) — **r.**: Károly Makk - **f.**: János Tóth - **int.**: Margit Dayka, Elma Bulla, Margit Makay, Samu Balázs - (Colore).

Álmodó ifjúság (t.l.: Gioventù sognatrice) — **r.**: János Rósza - **f.**: Elemér Ragály - **int.**: Zoltán Csomma, Csaba Domenia, Eva Ras, Lorand Lohinszky - (Colore).

Jelbeszéd (t.l.: Ritorno a galla) — **r.**: Mára Luttor - **f.**: János Kende - **int.**: András Nyíri, Jana Brejchová, Ildikó Jani - (Colore).

Pendragon legenda (t.l.: La leggenda dei Pendragon) — **r.**: György Révész - **f.**: György Illés - **int.**: Zoltán Latinovits, Iván Darvas, Béla Timár - (Colore).

Hajdúk (**t.l.**: Gli Hajdúk) — **r.**: Ferenc Kardos -**f.**: János Kende - **int.**: Dzoko Rosich, Doyne Bird, István Avar - (Colore).

Ámokfutás (t.l.: Scatenamento) — **r.**: Lajos Fazekas - **f.**: Lajos Koltai - **int.**: Katalin Gyöngyössy, Péter Huszti, Iván Darvas - (Colore).

Autó (t.l.: L'automobile) — **r.**: Géza Böszörményi - **f.**: Lajos Koltai - **int.**: Eva Ras, Jácint Juhász, Gilles Legris - (Colore).

Bekötött szemmel (t.l.: Occhi bendati) — **r.**: András Kovács - **f.**: Ferenc Szécsényi - **int.**: András Kozák, József Madaras, Sándor Horváth.

Szerelmem Elektra (t.l.: Elettra, amore mio) — **r.**: Miklós Jancsó - **f.**: János Kende - **int.**: Mari Törőcsik, József Madaras, György Cserhalmi - (Colore).

A duai haiós (t.l.: Il battelliere del Danubio) — **r.**: Miklós Markos - **f.**: Iván Lakatos - **int.**: Gábor Koncz, Gábor Agárdy, István Bujtor - (Colore).

141 perc a befepeztetlen mondaból (t.l.: 141 minuti della frase incompiuta) — **r.**: Zoltán Fábri - **f.**: György Illés - **int.**: András Bálint, Zoltán Latinovits, Mari Csomós - (Colore).

Makra (t.l.: Makra) — **r.**: Támas Rényi - **f.**: János Zsombolyei - **int.**: Jácint Juhász, Mari Cosmós, Piroska Molnár.

1975

Jutalomutazás (t.l.: Viaggio premio) — **r.**: István Dárday - **f.**: Lajos Koltai - **int.**: Kálmán Tamás, József Borsi, Mária Simai - (Colore).

Holnap lesz fácán (t.l.: Fagiano per domani) — **r.**: Sándor Sára - **f.**: Sándor Sára e Péter Jankura - **int.**: Loránd Lohinszky, Erika Szegedi, Gyula Benkő - (Colore).

Bástyasétány 74 (t.l.: Passeggiata al bastione 74) — **r.**: Gyula Gazdag - **f.**: Elmér Ragàlyi - **int.**: Ewald Schorm, István Iglódi, Lili Monori - (Colore).

Vállad önmagadat! (t.l.: Sii responsabile!) — **r.**: Frygyes Mamcserov - **f.**: József Lörinc - **int.**: Sergei Elistratov, Athene Diamanthi, Tünde Kassai - (Colore).

Ereszd el a szakállamat! (t.l.: Lascia in pace la mia barba!) — **r.**: Péter Bacsó - **f.**: János Zsomboylai - **int.**: Tamás Major - Ferenc Kállai, László Helyei - (Colore).

Az öreg (t.l.: I vecchi) — **r.**: György Révész - **f.**: Ferenc Szécsényi - **int.**: Zoltán Latinovits, Gábor Harsányi, Margit Dayka.

Tuzgömbök (t.l.: Partenza da zero) — **r.**: Imre Fehér - **f.**: György Illés - **int.**: Gábor Szabó, Nóra Kaldy, Bertalan Solti -(Colore).

Örökbefogadás (t.l.: L'adozione) — **r.**: Márta Mészáros - **f.**: Lajos Koltai - **int.**: Kati Berek, László Szabó, Giöngyvér Vigh.

Kopjások (t.l.: I lancieri) — **r.**: György Palásthy - **f.**: Ottó Forgács - **int.**: András Bálint, György Kálmán, Sándor Oszter.

Várakozók (t.l.: In attesa) — **r.**: Imre Gyöngyössy - **f.**: János Kende - **int.**: Mari Törőcsik, Maya Komorowska, Erika Bodnár, Lajos Balázsovits.

BIANCO
E
NERO

Mensile di studi sul cinema e lo spettacolo

Film usciti a Roma dal 1º gennaio al 31 dicembre e indice dei registi

1974

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

Film usciti a Roma dal 1° gennaio al 31 dicembre 1974

a cura di Franco Mariotti

... Aber Jonny! (Il maschio internazionale) — **r.**: Alfred Weidenmann - **s., sc.**: Henry Jaeger, A. Weidenmann - **f.** (Colore): Ernst W. Kalinke - **m.**: Klaus Doldinger - **int.**: Horst Buchholz, Hannelore Elsner, Herbert Fleischmann, Monika Lundi, Gisela Trowe - **p.**: Studio Film, Bendestorf - **o.**: Germania Occ., 1973 - **di.**: 20th Century Fox - **dr.**: 91'.

Accusa è: violenza carnale e omicidio, L'/Verdict - **r.**: André Cayatte - **s., sc.**: A. Cayatte, Henri Coupon, Pierre Dumayet - **f.** (Eastmancolor): Jean Badal - **scg.**: Robert Clavel - **mo.**: Paul Cayatte - **m.**: Louiguy - **int.**: Jean Gabin (presidente Leguen), Sophia Loren (Teresa Leoni), Henri Garcin (Lannelongue), Julien Bertheau (avvocato Verlac), Michel Albertini (André Leoni), Gisèle Casadesus, Muriel Catala, Jean François Remi, Mario Pilar, Daniel Lecourtois, François Vibert, Michel Robin, Maurice Nasil - **p.**: Pecf. Les Films Concordia Parigi/Compagnia Cin. Champion, Roma - **o.**: Francia-Italia, 1974 - **di.**: P.I.C. - **dr.**: 94'.

Addio cicogna addio — v. **Adiós cigüeña adiós**

Adiós cigüeña adiós (Addio cicogna addio) — **r.**: Manuel Summers - **s., sc.**: Antonio De Lara [Tono], M. Summers - **f.** (Eastmancolor): Luis Cuadrato - **mo.**: Pablo G. Del Amo - **m.**: Antonio Pérez Olea - **int.**: María Isabel Alvarez (Paloma), Francisco Villa (Arturo), Currito Martín, Beatriz Galbo, Joaquín Goma, María Rosa Torrico, Alicia Peramo, José Rodríguez, Cecilio Muñoz, Mercedes Borque, Vicente Roca, Alfredo Santacruz - **p.**: M. Summers per Kalander Film International, Madrid Impala S.A. - **o.**: Spagna, 1971 - **di.**: Delta Film - **dr.**: 90'.

Adolescence pervertie (Adolescenza perversa) — **r., s., sc.**: José Benazeraf - **asr.**: Jean - Claude Charmet - **f.** (Eastmancolor): Bernard Daillancourt - **mo.**: Claudio Ventura - **m.**: Franco Micalizzi - **int.**: Femi Benussi, Harvé Halff, Malisa Longo, Veronique Col, Catherine Laurent, Giacomo Furia - **p.**: Les Productions du Chesne, Parigi/Zafes, Roma - **o.**: Francia-Italia, 1973 - **di.**: Variety (reg.) - **dr.**: 90'.

A forza di sberle — **r.**: Bruno Corbucci - **s., sc.**: Mario Amendola, B. Corbucci - **f.** (Cinescope, Technicolor): Guglielmo Mancori - **mo.**: Enzo Alabiso - **m.**: Guido e Maurizio De Angelis - **int.**: Don Backy, George Eastman, Stella Carnacina, Claudia Gravi, Gastone Pescucci, Ignazio Leone, Luca Sportelli - **p.**: Tritone Cinematografica - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: 20th Century Fox - **dr.**: 110'.

Africa nuda, Africa violenta — **r., s., sc.**: Mario Gervasi - **comm.**: M. Gervasi - **f.** (Telecolor): M. Gervasi - **mo.**: M. Gervasi, Pietro Liberati - **asmo.**: Giuseppe Cino - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **int.**: Marilou Ahità, Herta Malag - **p.**: Africa Film-Arden - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Arden - **dr.**: 90'.

Afrika — **r., s., sc.**: Alberto Cavallone, tratto dal romanzo omonimo - **f.** (Eastmancolor, Telecolor): Maurizio Contini - **scg.**: Barbara Vittoria Guidotti - **mo.**: Anita Cacciolati - **m.**: Franco Potenza - **int.**: Ivano Staccioli (Pittore), Jane Avril (sua moglie), Kara Donati, Andrea Truglio, Arnald Rasmussen, Debebe Eshepetu, Peter Belphet, Zaitu Asla, Gianni Basso - **p.**: Rudy Marcolini per Castle Film - **o.**: Italia, 1973 - **di.**: Regionale - **dr.**: 85'.

Agente 373, Police Connection - v. **Badge 373**

Agente 007 - l'uomo dalla pistola d'oro — v. **Man with the Golden Gun, The**

Albero dalle foglie rosa, L' — **r.**: Armando Nannuzzi - **s., sc.**: Antonio Troisio, Claudio Masenza - **f.** (Telecolor): Angelo Lotti - **scg.**: Luciano Spadoni - **mo.**: Enzo Meniconi - **m.**: Franco Micalizzi - **int.**: Renato Cestié (Marco), John Richardson (Andrea, padre di Marco), Carmen Scarpitta (Gloria, la madre di Marco), Fausta Avelli (Monica, la sorellina di Marco), Rina Morelli (la nonna), Renato Giacomelli (Tricheco), Marisa Merlini (la madre di Tri-

checo), Fabrizio Jovine (Enrico), Angela Goodwin (la signora Muller), Giovanna Grieco detta Giovannella (Flora), Isabella Savona (la segretaria di Andrea), Laura De Marchi (Fiorenza), Leopoldo Trieste (il calzolaio), Ettore Geri, Giancarlo Mariangeli, Patrizia Zanelli (una studentessa) - **p.:** Claudio Argento per Seda spettacoli - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Euro International Film - **dr.:** 96'.

Alla mia cara mamma nel giorno del suo compleanno — r.: Luciano Salce - **s., sc.:** Massimo Franciosa, Sergio Corbucci, L. Salce, basato da « Nel giorno dell'onomastico della mamma » di Rafael Azcona - **f.** (Technicolor): Erico Menczer - **scg.:** Fiorenzo Senese - **mo.:** Amedeo Salfa - **m.:** Franco Micalizzi - **int.:** Paolo Villaggio (Federico detto Didino), Lila Kedrova (Mafalda, madre di Didino), Eleonora Giorgi (Angela), Antonino Faà di Bruno (zio Alberto), Orchidea De Santis (Jolanda), Renato Chiantoni (Anchise, cameriere), Guido Cerniglia, Enzo Spitaleri, Carmine Ferrara, Vera Drudi - **p.:** Edilio Rusconi per Rusconi Film - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 105'.

Allonsanfàn — **r.:** Paolo e Vittorio Taviani - **ar.:** Ferruccio Castronuoro - **asr.:** Stefano Guerrieri - **s., sc.:** P. e V. Taviani - **f.** (Eastmancolor): Giuseppe Ruzzolino - **scg.:** Giovanni Sbarra - **mo.:** Roberto Perpignani - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Marcello Mastroianni (Fulvio Imbriani), Lea Massari (Charlotte), Mimsy Farmer (Francesca), Laura Betti (Esther Imbriani, sorella di Fulvio), Claudio Cassinelli (Lionello), Bruno Cirino (Tito), Renato De Carmine (Costantino, fratello di Fulvio), Benjamin Lev (Vanni), Luisa De Santis (Fiorella, moglie di Costantino Imbriani), Biagio Pelligra (il prete), Alderice Casali (la governante di casa Imbriani), Ermanno Taviani (Massimiliano, il figlio di Fulvio), Stanko Molnar (Allonsanfàn), Michael Berger (Remigio, marito di Esther), Raul Cabrera, Roberto Frau, Cyrille Spiga, Francesca Taviani, Pier Giovanni Anchisi, Luis La Torre, Bruna Righetti, Carla Mamini - **p.:** Giuliani G. De Negri per Una Cooperativa cinematografica - **o.:** Italia, 1974 - **di:** Italnoleggio Cinematografico - **dr.:** 101'.

Altra casa ai margini del bosco, L' — v. **Corrupcion de Chris Miller, La**

... Altrimenti ci arrabbiamo! — r., s.: Marcello Fondato - **sc.:** Francesco Scardamaglia, M. Fondato - **f.** (Technospes): Arturo Zavattini - **scg.:** Franco Vanorio, Santiago Ortega - **mo.:** Sergio Montanari - **m.:** Guido e Maurizio De Angelis - **int.:** Terence Hill (Kid), Bud Spencer (Ben), Donald Pleasence (il dottore), John Sharp (il « Capo »), Deogratias Huerta (Attila), Manuel De Blas (Paganini), Patty Shepard (Liza), Luis Barbero (Geremia), José Panizo (Bingo), Lizardo de la Iglesia e Rodriguez Brandy (i gemelli Pinky), José Santa Cruz (Lefty), Felix Gracia Sancho (Sonny), Tino Brana (Chico), Ada Pometti, Roberto Alessanrini - **p.:** Mario Cecchi Gori per Capital Film, Roma/Filmayer Produccion, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1974 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 100'.

Amanti, Le — v. **Projection privée**

American Graffiti (American Graffiti) — **r.:** George Lucas - **ar.:** Ned Kopp, Charles Myers - **s., sc.:** George Lucas, Gloria Katz, Willard Huyck - **f.** (Techniscope, Technicolor): Ron Eveslage, Jan D'Alquen - **scg.:** Dennis Clark - **mo.:** Verna Fields, Marcia Lucas - **cor.:** Toni Basil - **m., ca.:** « At the Hop » di A. Singer, J. Medora, P. White; « She's So Fine » di K. Moe, L Phillips; « A Thousand Miles Away » di Sheppard, Miller; « Fannie Mae » di Clarence L. Lewis, Morris Levy, Waymon Glasco; « Heart and Soul » di Hoagy Carmichael, Frank Loesser; « Maybe Baby » di Norman Petty, Buddl Holly; « Sixteen Candles » di Luther Dixon, Allyson R. Khent - **int.:** Richard Dreyfuss (Curt Henderson), Ronny Howard (Steve Bolander), Paul Le Mat (John Milner), Charlie Martin Smith (Terry Fields), Cindy Williams (Laurie), Candy Clark (Debbie), Mackenzie Phillips (Carol), Wolman Jack (disc jockey), Bo Hopkins (Joe), Manuel Padilla jr. (Carlos), Beau Gentry (Ants), Harrison Ford (Bob Falfa), Jim Bohan (Holstein), Jana Bellan (Budda), Deby Celiz (Wendy), Lynne Marie Stewart (Bobbie), Terry McGovern (il signor Wolfe), Kathy Quinlan (Peg), Tim Crowley (Eddie), Scott Beach (il signor Gordon), John Brent (il venditore di auto), Gordon Analla (Bozo), John Bracci (addetto alla stazione di rifornimento), Jody Carlson (la ragazza nella Studebaker), Del Close (l'uomo nel bar), Joseph Miksak (l'uomo nel negozio di liquori), Charles Dorsett (l'uomo coinvolto nell'incidente), Stephen Knox (il bambino coinvolto nell'incidente), James Cranna (un ladro), Al Nalbandian (Hank), Bob Pasaak (Dale), William Niven (impiegato nel negozio di liquori), Chris Pray (Al), Susan Richardson (Judy), Fred Ross (Ferber), Jan Dunn (una vecchia), Charlie Murphy (un vecchio), Ed Greenberg (Kip), Lisa Herman (la ragazza sulla Dodge), Irving Israel (Kroot), Kay Ann Kemper (Jane), Joe Spano (Vic), Debralee Scott (la ragazza di Falfa), Ron Vincent (Jeff), Donna Wehr, George Meyer, Johnny Weissmuller jr., Caprice Schmidt, Cam Whitman, Jan Wilson, Suzanne Somers, Flash Cadillac e Continental Kids - **p.:** Francis Ford Coppola e Gary Kurtz per Lucasfilm - Coppola Company per Universal - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 110'.

America 1929: sterminateli senza pietà — v. **Boxcar Bertha**

Amici di Eddie Coyle, Gli — v. **Friends of Eddie Coyle, The**

Amico di famiglia, L'/Noces rouges, Les — **r.:** Claude Chabrol - **asr.:** Michel Dupuy - **s., sc.:** C. Chabrol - **f.** (Eastmancolor): Jean Rabier - **scg.:** Guy Littaye - **mo.:** Jacques Gaillard - **m.:** Pierre Jansen - **int.:** Stéphane Audran (Lucienne), Michel Piccoli (Pierre), Claude Piéplu (Paul), Clotilde Joano (Clotilde), Eliana De Santis (Hélène), François Robert (Auriol) Daniel Lecourtois (prefetto), Pippo Merisi (Berthier), Ermanno Casanova (consigliere) - **p.:** André Genovès per Les Films de la Boétie/Canaria Film - **o.:** Francia-Italia, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 104'.

Amleto in meno, Un — **r.:** Carmelo Bene - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Regionale.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1973, nn. 11/12, p. 158 e giudizio di Maurizio Grande a p. 154.

Amore amaro — **r.:** Florestano Vancini - **s.:** dal racconto « Per cause imprecisate » di Carlo Bernari - **sc.:** F. Vancini, Suso Cecchi D'Amico - **f.** (Telecolor): Dario Di Palma - **scg.:** Carlo Egidi, Umberto Turco - **mo.:** Nino Baragli - **m.:** Armando Travajoli - **int.:** Lisa Gastoni (Renata), Leonard Mann (Antonio), Rita Livesi (madre di Renata), Maurizio Fiori (figlio di Renata), Germano Longo (Francesco Galli), Nino Dal Fabbro, Francesco Patanı, Nicola Ravera, Luigi Antonio Guerra - **p.:** Franco Monferini per Fral Spa. - **o.:** Italia, 1975 - **di.:** Alpherat - **dr.:** 107'.

Amore libero - Free Love — **r.:** Pier Ludovico Pavoni - **s.:** Enzo Mancini, Mario Di Nardo **sc.:** P.L. Pavoni, Guido Leoni - **f.** (Technicolor): Fausto Rossi - **scg.:** Nadia Vitali - **mo.:** Franco Fraticelli - **m.:** Fabio Frizzi - **int.:** Emanuelle, Enzo Bottesini, Venantino Venantini, Ugo Cardea, Olga Bisera, Ogilvy Chiffon, Rocky Laurence, Lorenzo Piani - **p.:** Aquila Cinematografica - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 85'.

Amore mio non farmi male — **r.:** Vittorio Sindoni - **s., sc.:** Ghigo De Chiara, V. Sindoni - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Safai - **mo.:** Mariano Faggiani - **m.:** Enrico Simonetti - **int.:** Walter Chiari (Paolo), Luciano Salce (avv. Forchini), Macha Meril (Linda), Valentina Cortese (Sabina), Leonora Fani (Anna), Roberto Chevalier (Marcello) - **p.:** Megavision/ S.E.P.A.C. - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 100'.

Amour de pluie, Un (Male d'amore) — **r.:** Jean-Claude Brialy - **s., sc.:** J. C. Brialy, Yves Simon - **f.** (Telecolor): Andreas Winding - **scg.:** Gabriel Béchir - **mo.:** Eva Zora - **m.:** Francis Lai - **int.:** Romy Schneider (Elisabeth), Bénédicte Bucher (sua figlia Cécile), Nino Castelnuovo (Giovanni), Mehdi El Glaoui (Georges), Suzanne Flon (Edith), Roseline Villaume (Claudine) - **p.:** Ralph Baum per Lira Films, Parigi/Claudia Cinematografica, Roma/Terra Films, Monaco - **o.:** Francia-Italia-Germania Occ., 1974 - **di.:** Capitol - **dr.:** 92'.

A muso duro — v. **Mr. Majestik**

Anatomia di un incubo — v. **Madeleine, anatomia di un incubo**

Anche gli angeli tirano di destro — **r., s., sc.:** E. B. Clucher [Enzo Barboni] - **f.** (Panoramica, Technicolor): Marcello Masciocchi - **mo.:** Eugenio Alabiso - **m.:** Guido e Maurizio De Angelis - **int.:** Giuliano Gemma, Ricky Bruch, Laura Becherelli, Dominic Barto, Paolo Zilli, Edward Faieta, Riccardo Pizzuti, Pupo De Luca - **p.:** Tritone Cinematografica - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** CIDIF - **dr.:** 120'.

... And Now the Screaming Starts! (La maledizione) — **r.:** Roy Ward Baker - **asr.:** Derek Whitehurst, Lindsey Vickers - **s.:** basato dalla novella « Fengriffen » di David Case - **sc.:** Roger Marshall - **f.** (Colore): Denys Coop - **scg.:** Tony Curtis - **mo.:** Peter Tanner - **m.:** Douglas Gamley - **int.:** Peter Cushing (Dr. Pope), Herbert Lom (Henry Fengriffen), Ian Ogilvy (Charles Fengriffen), Patrick Magee (Dr. Whittle), Stephanie Beacham (Catherine Fengriffen), Geoffrey Whitehead (Silas jr. e Sr.), Guy Rolfe, Rosalie Crutchley, Janet Key, Gillian Lind, Sally Harrison, Lloyd Lamble, Norman Mitchell, Frank Forsyth - **dp.:** Teresa Bolland - **p.:** Max J. Rosenberg per Amicus - **o.:** Gran Bretagna, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 89'.

Anima mia — v. **Brigitte, Laura, Ursula, Monica, Raquel, Litz, Maria, Florinda, Barbara, Claudia e Sofia le chiamo tutte... anima mia**

Anno 2670 ultimo atto — v. **Battle for the Planet of the Apes**

Anno uno — **r.:** Roberto Rossellini - **ar.:** Giuseppe Cino - **asr.:** Antonio Bizzarri - **s., sc.**.

R. Rossellini, Luciano Scaffa, Marcella Mariani - **f.** (Eastmancolor): Mario Montuori - **scg.:** Giuseppe Mangano - **mo.:** Jolanda Benvenuti - **m.:** Mario Nascimbene - **int.:** Luigi Vannucchi (Alcide De Gasperi), Dominique Darel (Romana De Gasperi), Valeria Sabel (Francesca De Gasperi), Rita Forzano (Lucia De Gasperi), Ennio Balbo (Nenni), Luciano Gaudenzio (Longo), Renato Montanari (Secchia), Paolo Bonacelli (Amendola), Francesco Di Federico (Saragat), Francesco Morillo (Fenoaltea), Piero Palermini (Scoccimarro), Consalvo Dell'Arte (Bonomi), Franco Ferrari (Ruini), Renato Montalbano (Spataro), Tino Bianchi (Togliatti), Corrado Olmi (Di Vittorio), Aldo Rendine (Romita), Nicola Morelli (Badoglio), Rita Calderoni (giornalista), Renato Scarpa (un gesuita), Maria Teresa Piaggio (una donna di Azione cattolica), Enzo Loglisci (esponente dell'Azione cattolica), Francesco D'Adda (dirigente della Dc toscana), Giorgio Iovine (dirigente della Dc siciliana), Ubaldo Granata (dirigente della Dc ligure), Camillo Milli (dirigente della Dc emiliana), Armando Furlai (dirigente della Dc romana), Gianni Rizzo (dirigente della Dc torinese), Tom Felleghy (dirigente della Dc veneta), Laura De Marchi (Laura), Vittorio Ripamonti (Don Signora), Cesare Nizzica (un anziano romano), Mariella Fenoglio (una ragazza), Gianni Di Gregorio (un giovane), Riccardo Boso (un giovane compagno), Pinuccio Ardia (un anziano al Grand Hotel), Fabrizio Iovine (un azionista), Omero Antonutti (un comunista), Anrico Marciani (un liberale), Sergio Nicolai (un finto prete partigiano), Adriano Micantoni (un socialista milanese), Bruno Cattaneo (un giornalista), Carlo Bagno (un comunista milanese), Dante Fioretti (un liberale) - **p.:** Rusconi Film - **pe.:** Bendicò - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico - **dr.:** 122'.

Anticristo, L' — **r.:** Alberto De Martino - **s.:** A. De Martino, Vincenzo Mannino - **sc.:** A De Martino, Gianfranco Clerici, V. Mannino - **f.** (Telecolor): Aristide Massaccesi - **scg.:** Umberto Bertacca - **mo.:** Vincenzo Tomassi - **m.:** Ennio Morricone, Bruno Nicolai - **int.:** Carla Gravina (Ippolita Oderisi), Mel Ferrer (principe Massimo Oderisi, padre di Ippolita), Remo Girone (Filippo Oderisi), Anita Strindberg (amante di Massimo), Umberto Orsini (psicanalista dott. Marcello Sinibaldi), Alida Valli (Irene, la governante), Mario Scaccia (il guaritore), Arthur Kennedy (Ascanio Oderisi, vescovo), George Coulouris (padre Mittner frate esorcista), Ernesto Colli (indemoniato), John Francis Lane - **p.:** Capitolina Produzioni Cinematografica - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Fida - **dr.:** 100'.

Appassionata — **r.:** Gian Luigi Calderone - **s.:** G. L. Calderone, Luigi Parenzo - **sc.:** G. L. Calderone, L. Parenzo, Domenico Rafele - **f.** (Technicolor): Armando Nannuzzi - **scg.:** Luciano Spadoni - **mo.:** Nino Baragli - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Gabriele Ferzetti (dr. Rutelli), Valentina Cortese (signora Rutelli), Ornella Muti (Eugenia Rutelli), Eleonora Giorgi (Nicole), Ninetto Davoli, Jeanine Martinovic, Renata Zamengo, Carla Mancini, Antonio Guerra, Isabella Bruno - **p.:** Tonino Cervi per P.A.C. Produzioni Atlas Consorziate - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** U.A.C. - **dr.:** 95'.

Arbitro, L' — **r.:** Luigi Filippo d'Amico - **asr.:** Enrico Gentile - **s.:** L. F. D'Amico - **sc.:** Raimondo Vianello, Sandro Continenza, Giulio Scarnicci, L. F. D'Amico - **f.** (Technospes): Sergio D'Offizi - **scg.:** Walter Patriarca - **mo.:** Marisa Mengoli - **m.:** Guido e Maurizio De Angelis - **int.:** Lando Buzzanca (Carmelo Lo Cascio), Joan Collins (Elena), Gabriella Pallotta (signora Lo Cascio), Marisa Solinas (Luisella), Massimo Mollica (Dino), Ignazio Leone (il segnalinee), Umberto D'Orsi (il medico), Dante Cleri, Nello Pazzafini, Daniele Vargas - **p.:** Gianni Hecht Lucari per Documento Film - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Titanus - **dr.:** 112'.

Armate rosse alla liberazione dell'Europa, Le — v. **Osvoboždenie II**

Arrivano Joe e Margherito — **r., s., sc.:** Giuseppe Colizzi - **f.** (Colore): Marcello Masciocchi - **scg.:** Giantito Burchiellaro - **m.:** Guido De Angelis - **int.:** Keith Carradine (Joe), Thomas Skerritt (Margherito), Cyril Cusack (Parkintosh), Sybil Danning (Betty), Pepe Calvo (Don Salvo), Tito Garcìa (Acidumuriaticu), Enzo Monteduro (Dottore), Marcello Mandò (Salpicone) - **p.:** Compagnia Cinematografica Champion, Roma/C.I.P.I. Cinematografica, Madrid/Les Films Concordia, Parigi - **o.:** Italia-Spagna-Francia, 1974 - **di.:** Interfilm - **dr.:** 121'.

Arrivista, L' — v. **Race des seigneurs, La**

Ash Wednesday (Mercoledì delle ceneri) — **r.:** Larry Peerce - **s., sc.:** Jean Claude Tramont - **f.** (Technicolor): Ennio Guarnieri - **scg.:** Philip Abramson - **mo.:** Marion Rothman - **m.:** Maurice Jarre - **int.:** Elizabeth Taylor (Barbara), Henry Fonda (Mark), Helmut Berger (il play-boy), Maurice Teynac (il chirurgo), Keith Baxter, Margaret Blye, Monique Van Vooren, Hanning Schluter, Dino Mele, Kathy Van Lypps, Samantha Starr - **p.:** Dominick Dunn per Sagitarius Production - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Gold Film (reg.) - **dr.:** 102'.

Assassinio sull'Orient Express — v. **Murder on the Orient Express**

Assassini sono nostri ospiti, Gli — **r.:** Vincenzo Rigo - **s., sc.:** Renato Romano, Bruno Fontana - **f.** (Panoramica, Technicolor): V. Rigo - **mo.:** V. Rigo - **m.:** Roberto Rizzo - **int.:** Anthony Steffen, Margaret Lee, Luigi Pistilli, Gianni Dei, Livia Cerini, Giuseppe Castellano. Sandro Pizzocchero, Giovanni Brusatori - **p.:** Lombarda Films - Produzione Palumbo - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Assassino ha riservato nove poltrone, L' — **r.:** Giuseppe Bennati - **s., sc.:** Biagio Proietti, Paolo Levi, G. Bennati - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Giuseppe Aquari - **mo.:** Luciano Anconetani - **m.:** Carlo Savina - **int.:** Rosanna Schiaffino, Chris Avram, Eva Czemerys, Lucretia Love, Paola Senatore, Gaetano Russo, Andrea Scotti, Howerd Ross, Janet Agren - **p.:** Cinenove - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Regionale - **dr.:** 104'.

Ataque de los Muertos sin ojos, El (La cavalcata dei resuscitati ciechi) — **r., s., sc.:** Armando De Ossorio - **f.** (Eastmancolor): Pablo Ripoll - **int.:** Tony Kendall, Fernando Sancho, Franca Braña, Loretta Tovar, Lone Fleming, Speranza Roy - **p.** Ancla Century Film - **o.:** Spagna, 1973 - **di.:** Dias Film - **dr.:** 82'.

Attenti a quei due... chiamate Londra! — v. **Persuaders II, The**

Au Pair Girls (Le femmine sono nate per fare l'amore) — **r.:** Val Guest - **s.:** David Grant - **sc.:** V. Guest, David Adnopoz - **f.** (Eastmancolor): John Wilcox - **scg.:** Roy Copeland - **mo.:** John Colville - **m.:** Roger Webb - **int.:** Gabrielle Drake (Randi Lindstrom), Astrid Frank (Anita Sector), Nancie Wait (Christa Geisler), Me Me Lay (Nan Lee), Richard O' Sullivan (Stephen Wainwright), John Le Mesurier (Wainwright), Geoffrey Bayldon (Howard), Rosalie Crutchley (Tryke), Julian Barnes (Rupert), Lyn Yeldham (Carole) Ferdy Mayne, Steve Patterson, John Standing, Norman Chappel, Johnny Briggs - **dp.:** John Bremer - **p.:** Guido Coen per Kenneth Shipman Productions - **pe.:** Kenneth Shipman - **o.:** Gran Bretagna, 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 86'.

Avventure di Enea, Le — **r.:** Franco Rossi - **s.:** dal poema di Publio Virgilio Marone **sc.:** Arnaldo Bagnasco, Vittorio Bonicelli, Pier Maria Pasinetti, Mario Prosperi, F. Rossi, Renzo Rosso - **f.** (Colore): Vittorio Storaro - **scg.:** Luciano Ricceri - **mo.:** Giorgio Serralonga - **m.:** Mario Nascimbene - **int.:** Giulio Brogi (Enea), Olga Karlatos (Didone), Vasa Pantelio (Anchise), Marisa Bartoli (Andromaca), Husein Cokic (Aceste), Andrea Giordana (Turno), Carmen Scarpitta (Giuturna), Alessandra Haber (Miseno), Christian Ledoux (Palinuro) - **p.:** Leone Film - Daiano Film, Roma/Inex Film, Belgrado - **o.:** Italia-Jugoslavia, 1971 - **di.:** Titanus - **dr.:** 100'.

Avventure di Takla Kan, Le — v. **Kiganjio no boken**

Avventure sessuali di Greta in 3D — v. **Four Dimensions of Greta, The**

Azione esecutiva — v. **Executive Action**

Baby, The (Baby) — **r.:** Ted Post - **asr.:** Jesse Corallo - **s., sc.:** Abraham Polsky - **f.** (Eastmancolor): Michael Marguilies - **scg.:** Michael Devine - **mo.:** Dick Vormell, Ace Crawford, Bob Crawford sr. - **m., dm.:** Gerald Fried - **int.:** Ruth Roman (signora Wadsworth), Anjanette Comer (Ann Gentry), Marianna Hill (Germaine), Suzanne Zenor (Alba), Beatrice Manley Blau (Judith), David Manzy (Baby) - **dp.:** J. Corallo - **pe.:** Elliott Feinman, Ralph Hirsh - **p.:** Milton Polsky, A. Polsky per Quintet - **o.:** U.S.A., 1972 - **di.:** Eldorado Film (reg.) - **dr.:** 85'.

Baby Cart at the River Styx (Ogami il pericolo giallo) — **r.:** Kenji Misumi - **s., sc.:** Kazuo Koike, Goyu Kojima - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Chishi Makiura - **mo.:** Toshio Taniguchi - **m.:** Hideaki Sakurai - **int.:** Tomisaburo Wakayama, Kayo Matsuo, Minoru Ohiki, Shojo Kobayashi, Shin Kishida, Katshuei Matsumoto, Takaji Enami, Akihiro Tomikawa - **p.:** Shintaro Katsu, Hisaharu Matsubara - **o.:** Giappone, 1972 - **di.:** Titanus - **dr.:** 95'.

Bacio, Il — **r.:** Mario Lanfranchi - **s., sc.:** M. Lanfranchi, Pupi Avati - **f.** (Technicolor): Claudio Collepiccolo - **scg.:** Giancarlo Bertolini Salimbeni - **mo.:** Luciano Anconetani - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Maurizio Bonuglia (Guido), Eleonora Giorgi (Elena), Martine Beswick (Nara), Brian Deacon (Alfonso), Vladek Sheybal (portiere dell'albergo), Valentina Cortese (Blixen), Massimo Girotti (Duca Dazzi) - **p.:** Intervision, s.p.a. - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Euro International Film - **dr.:** 102'.

Bacio di una morta, Il — **r.:** Carlo Infascelli - **s.:** dal romanzo omonimo di Carolina Invernizio - **sc.:** Tatiana Pavoni, Gastone Ramazzotti, C. Infascelli, Adriano Bolzoni - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Riccardo Pallottini - **mo.:** Cleofe Conversi - **m.:** Lallo Gori - **int.:** Silvia Dionisio (Clara), Orso Maria Guerrini (Guido), Peter Lee Lawrence (Andrea), Karin Schu-

bert (Yvonne), Alberto Farnese, Riccardo Garrone, Elsa Vazzoler, Gerard Landry, Sergio Ammirata, Bernard Berat, Carla Mancini, Luciano Rossi, Luciano Pigozzi - **p.:** C. Infascelli per Infafilm - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Jumbo Cinematografica - **dr.:** 105'.

Badessa di Castro, La — **r.:** Armando Crispino - **s.:** dal racconto di Stendhal - **sc.:** Lucio Manlio Battistrada - **f.** (Telecolor): Gabor Pogany - **mo.:** Carlo Reali - **m.:** Carlo Savina - **int.:** Barbara Bouchet (Badessa Elena Campireali), Pier Paolo Capponi (vescovo Francesco Cittadini), Evelyn Stewart (suor Margherita), Antonio Cantafora (Giulio Branciforti), Mara Venier (educanda), Luciana Turina (suor Rufina), Ciro Ippolito (Cesare del Bene), Stefano Oppedisano (fra' Giovanni), Serena Spaziani (suor Agata), Iole Fierro (Vittoria Carafa), Franca Lumachi (suor Liberata), Patrizia Valturri (Mariuccia) - **p.:** Gino Mordini per Claudia Cinematografica - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Euro International Films - **dr.:** 100'.

Badge 373 (Agente 373, Police Connection) — **r.:** Howard W. Koch - **r. 2ª unità:** Michael D. Moore - **ar.:** Michael P. Petrone, Robert Grand, Gerrold T. Brandt jr. - **s., sc.:** Pete Hamill, basati sulle gesta di Eddie Egan - **f.** (Technicolor): Arthur J. Ornitz - **scg.:** Philip Rosenberg - **m.:** J.J. Jackson - **int.:** Robert Duvall (Eddie Ryan), Verna Bloom (Maureen), Henry Darrow (Sweet William), Eddie Egan (Scanlon), Felipe Luciano (Ruben), Tina Cristiana (signora Caputo), Marina Durell (Rita Garcia), Chico Martinez (Frankie Diaz), José Duval (Ferrer), Louis Cosentino (Gigi Caputo), Luis Avalos (Chico), Nubia Olivero (signora Diaz), Sam Schacht (assistente D.A.), John Mariott (sovrintendente), Joel Veiga (Manuel), Robert Weil (Hans), Pete Hamill (reporter), Rose Ann Scamardella (lei stessa), John McCurry (conducente del bus), Edward F. Carey, « Big » Lee, Duane Morris, Mark Tendler, Larry Applebaum, Bob Farley, Tracy Walter, John Scanlon, Jimmy Archer, Ric Mancini, Mike O'Dowd, Robert Miano, Pompie Pomposello, Hector Troy, Miguel Alejandro, Harry Collazo, Damian Colon, Johnny Pacheco e la sua orchestra - **p.:** Howard W. Koch per Paramount - **pa.:** Lawrence Appelbaum - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 104'.

Banda di Harry Spikes, La — v. **Spikes Gang, The**

Basta con la guerra... facciamo l'amore — **r.:** Andrea Bianchi - **s.:** Sergio Simonetti - **sc.:** Piero Regnoli - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Angelo Lotti - **mo.:** Enzo Monachesi - **m.:** Alberto Baldan Bembo - **int.:** Jacques Dufilho, Nicholas Barthe, Mario Brega - **p.:** Dunamis Cinematografica - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Alpherat (reg.) - **dr.:** 92'.

Battle for the Planet of the Apes (Anno 2670 ultimo atto) — **r.:** J. Lee Thompson - **asr.:** Ric Rondell, Barry Stern - **s.:** Paul Dehn, basato sui personaggi creati da Pierre Boulle - **sc.:** John William Corrington, Joyce Hooper Corrington - **f.** (Panavision, colore DeLuxe): Richard H. Kline - **scg.:** Dale Hennesy - **mo.:** Alan L. Jaggs, John C. Horger - **m.:** Leonard Rosenman - **int.:** Roddy McDowall (Cesare), Claude Akins (Aldo), Natalie Trundy (Lisa), Severn Darden (Kolp), Lew Ayres (Mandemus), Paul Williams (Virgil), Austin Stoker (McDonald), Noah Keen (il maestro), Richard Eastham (il capitano), France Nuyen (Alma), Paul Stevens (Mendez), Heather Lowe (il dottore), Bobby Porter (Cornelius), Michael Stearns (Jake), Cal Wilson (il soldato), Pat Cardi, John Landis, Andy Knight, John Huston - **dp.:** Michael S. Glick - **p.:** Arthur P. Jacobs per APJAC - **pa.:** Frank Capra jr. - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 84'.

Beautiful People (... E vivono tutti felici e contenti) — **r., s., sc.:** Jamie Uys - **mo.:** Kobus Kruger, Dave Burman, Rolf Van Jaarsvild - **m.:** montate da J. Uys, Theodore Roberts - **p.:** Mimusa Film - **o.:** Sud Africa, 1974 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 99'.

Because of the Cats/Les chattes se pouillent (Perchè i gatti) — **r.:** Fons Rademakers - **s.:** tratto dal romanzo « Because of the Cats » di Nicolas Freeling - **sc.:** Hugo Claus - **f.** (Eastmancolor): Eddy Van Der Enden - **m.:** Ruud Bos, Wolfgang Amadeus Mozart - **int.:** Bryan Marshall, Alexandra Stewart, Sebastian Graham Jones, Anthony Allen, Nicholas Noye, Silvia Kristel - **p.:** Fons Rademakers - **o.:** Olanda-Belgio, 1973 - **di.:** Variety - **dr.:** 95'.

Bellissima estate, La — **r.:** Sergio Martino - **s.:** Luciano Martino, Sauro Scavolini - **sc.:** S. Martino, S. Scavolini - **f.** (Technospes): Giancarlo Ferrando - **scg.:** Francesco Calabrese - **mo.:** Daniele Alabiso - **m.:** Alberto Pomeranz - **int.:** Senta Berger (Emanuela), John Richardson (Vittorio), Alessandro Cocco (Gianluca), Duilio Cruciani (Marco), Renzo Marignano (Pietro), Lino Toffolo (barone rosso) - **p.:** Dania Film - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Titanus - **dr.:** 95'.

Bello come un arcangelo — **r., s., sc.:** Alfredo Giannetti - **f.:** Erico Menczer - **mo.:** Renato Cinquini - **m.:** Renato Serio - **int.:** Lando Buzzanca (Tano), Orazio Orlando (Totonno), Stella Carnacina (Mariangela), Erica Blanc (Immacolata), Clarisse Monaco (Sisina), Paola Borboni (Donna Mercedes) - **p.:** P.A.C. - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 110'.

Belstone Fox, The (La tana della volpe rossa) — **r.**: James Hill - **asr.**: Dickie Bamber - **s.**: basato dal romanzo « Ballad of the Belstone Fox » di David Rook - **sc.**: J. Hill - **f.** (Eastmancolor): John Wilcox, James Allen - **scg.**: Hazel Peiser - **mo.**: Peter Tanner - **m.**: Laurie Johnson - **int.**: Eric Porter (Asher), Rachel Roberts (Cathie), Jeremy Kemp (Kendrick), Bill Travers (Tod), Dennis Waterman (Stephen), Heather Wright (Jenny) - **p.**: Sally Shuter per Indipendent Artists - **pe.**: Julian Wintle - **pa.**: Basil Rayburn - **o.**: Gran Bretagna, 1973 - **di.**: Variety - **dr.**: 92'.

Bestione, Il — **r.**: Sergio Corbucci - **s., sc.**: Luciano Vincenzoni, Sergio Donati - **f.** (Technicolor): Giuseppe Rotunno - **scg.**: Giantito Burchiellaro - **mo.**: Eugenio Alabiso - **m.**: Guido e Maurizio De Angelis - **int.**: Giancarlo Giannini (Nino Patrovita), Michel Constantin (Sandro Colautti), Giuliana Calandra (Amalia), Giuseppe Maffioli (« Supershell »), Gabriella Giorgelli (Zoe), Jole Fierro (ex moglie di Sandro), Enzo Fiermonte (Sacchi), Carlo Gaddi (il « pacco »), Philippe Hersent (proprietario ditta autotrasporti), Giorgio Trestini (autista ferrarese), Dalila Di Lazzaro, Attilio Duse, Maria Mazzamauro, Irma Piro - **p.**: Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Roma/Pece, Parigi - **o.**: Italia-Francia, 1974 - **di.**: P.I.C. - **dr.**: 102'.

Big Zapper (Sono diversa... mi chiamo Big Zapper) — **r.**: Lindsay Shonteff - **ars.**: Paul des Salles - **s., sc.**: Hugh Brody - **f.** (Techniscope, Technicolor): John C. Taylor - **mo.**: Spencer Reeve - **m.**: Colin Pearson - **int.**: Linda Marlowe (Harriet Zapper), Richard Monette (Rock Hard), Gary Hope (Kono), Sean Hewitt, Michael O'Malley, Jack May, Penny Irving, Stuart Lock, Bobby Anne, Kristopher Kum, Hock Chuan, Tony Hiew, William Ridoutt, Graham Ashley, Joseph Chen, Gavin Douglas, Nora Llewellyn, Robert Breen, Jeanetta Marsden, Parnall Mc Garry, Paula Tinker, Gaylord Burr - **pe.**: Elizabeth Gray - **p.**: Elizabeth Gray per Lindsay Shonteff Film Productions - **pa.**: Harold Victor Gray - **p.**: Gran Bretagna, 1973 - **di.**: Capitol International (reg.) - **dr.**: 94'.

Bij de beesten af (La foresta che vive) — **r.**: Bert Haanstra - **r. 2° unità:** Rolf Ortel - **s., sc.**: B. Haanstra - **f.** (Technicolor): Anton van Munster - **mo.**: B. Haanstra - **m.**: Otto Ketting - **comm.**: B. Haanstra, Anton Koolhaas - **narratore:** Stephen Murray - **p.**: B. Haanstra per Bert Haanstra Films, Laren/Unicorn, Montclair, N. J. - **o.**: Olanda-U.S.A., 1972 - **di.**: Jumbo Cinematografica - **dr.**: 95'.

Billy Two Hats (La mia pistola per Billy) — **r.**: Ted Kotcheff - **asr.**: Paul Ibbetson - **s.,sc.**: Alan Sharp - **f.** (Technicolor): Brian West - **scg.**: Anthony Pratt - **mo.**: Thom Noble - **m.**: John Scott - **int.**: Gregory Peck (Dean), Desi Arnaz jr. (Billy "Two Hats"; Billy "Due Gilè" nell'edizione italiana), Jack Warden (sceriffo Gifford), Sian Barbara Allen (Esther), David Huddleston (Copeland), John Pearce (Spencer), Dawn Littlesky (la squaw), Vincent St. Cyr, Zev Berlinsky, Henry Medicine Hat, Anthony Scott (i quattro apaches) - **p.**: Norman Jewison, Patrick Palmer per Algonquin Films/United Artists - **o.**: Gran Bretagna-U.S.A., 1973 - **di.**: United Artists Europa - **dr.**: 104'.

Black Belt Jones (Johnny Svelto) — **r.**: Robert Clouse - **asr.**: Martin Hornstein - **s.**: Alex Rose, Fred Weintraub -**sc.**: Oscar Williams - **f.** (Colore): Kent Wakefort - **scg.**: Charles Pierce - **mo.**: Michael Kahn - **m., dm.**: Luichi De Jesus - **int.**: Jim Kelly (Black Belt Jones), Gloria Hendry (Sidney), Malik Carter (Pinky), Scatman Crothers (Pop), Alan Weeks (Toppy), Eric Laneuville (Quincy), André Philippe (Don Steffano), Vincent Barbi (Big Tuna), Nate Esformes (Roberts), Mel Novak, Eddie Smith, Alex Brown, Clarence Barnes, Earl Brown, Esther Sutherland, Sid Kaiser, Doug Sides, Jac Emil, Wayne Musgrove, Ray C. Davis, Leory Wofford, Earl Maynard - **dp.**: M. Hornstein - **p.**: Fred Weintraub, Paul Heller per Sequoia Films - **pa.**: Oscar Williams - **o.**: U.S.A., 1973 - **di.**: P.I.C. - **dr.**: 84'.

Black Windmill, The (Il caso Drabble) — **r.**: Don Siegel - **asr.**: Kip Gowans - **s.**: dal romanzo « Seven Days to a Killing » di Clive Egleton - **sc.**: Leigh Vance - **f.** (Panavision, Technicolor): Ousama Rawi - **scg.**: Peter Murton - **mo.**: Antony Gibbs - **m.**: Roy Budd - **int.**: Michael Caine (maggiore John Tarrant), Joseph O'Connor (Sir Edward Juiyan), Donald Pleasence (Cedric Harper), John Vernon (McKee), Janet Suzman (Alex Tarrant), Delphine Seyrig (Ceil Burrows), Joss Ackland (Sovrintendente Capo Wray), Clive Revill (Alf Chestermann), Edward Hardwicke (Mike McCarthy), Denis Quilley (Bateson), Paul Moss (David Tarrant), Mark Praid (James Stroud), George Cooper (Pincus), Preston Lockwood (Ilkeston), Murray Brown (medico), Hilary Sesta (segretario di Ilkeston), Catherine Schell (Lady Julyan), Derek Lord (Sellard), Michael Segal (portalettere), Maureen Pryor (Jane Harper), Paul Humpoletz (Tomkins), Hermione Baddeley (Hetty), Russell Napier (ammiraglio Ballentyne), Patrick Barr (generale St. John), John Harvey (Heppenstal), Anthony Verner (Magnus Petrie), Joyce Carey (segretaria di Harper), Robert Dorning (gioielliere), Mollie Urquart (Margaret), David Daker, Derek Newark, John Rhys-Davies, Brenda Cowling, Nancy Gabrielle, Frank Henson - **p.**: Richard D. Zanuck, David Brown per Zanuck-Brown, Universal - **pa.**: Scott Hale - **o.**: U.S.A., 1973 - **di.**: Cinema International Corporation - **dr.**: 94'.

Blind Boxer (Dopo l'urlo un uragano di violenza) — **r.:** Chan Sum - **s., sc.:** Ngai Hong - **int.:** Chen Lee, Pai Piao, Lu Chun, Ingrid Hu, Kao Yuan - **p.:** Yangtze Film Production - **o.:** Hong-Kong, 1973 - **di.:** Fida - **dr.:** 90'.

Blume in Love (Una pazza storia d'amore) — **r.:** Paul Mazursky - **s., sc.:** P. Mazursky - **f.** (Technicolor): Bruce Surtees - **mo.:** Donn Cambern - **m.:** brani di Wagner, Bach, Kristofferson - **int.:** George Segal (Blume), Susan Anspach (Nina), Shelley Winters (signora Kramer), Marsha Mason (Arlene), Kis Kristofferson (Elmo) - **p.:** Mazursky per Mazursky Production - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Dear International Film - **dr.:** 116'.

Blutigen Geiger von Alaska, Die (La lunga pista dei lupi) — **r.:** Harald Reinl - **s.:** Johannes Weiss - **sc.:** Kurt Nachmann - **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Heinz Hölscher - **mo.:** Eva Zeyn - **m.:** Bruno Nicolai - **int.:** Doug McClure, Harald Leipnitz, Heinz Reincke, Roberto Blanco, Angelica Ott, Klaus Löwitsch, Kristina Nell, Kurt Bulau - **p.:** Gunther Sturm per Lisa Film, Monaco/Jadran Film, Zagabria - **o.:** Germania Occ.-Jugoslavia, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 98'.

Borsalino & Co. — **r.:** Jacques Deray - **ar.:** Philippe Lefebvre, Patrick Bureau - **sc., d.:** Pascal Jardin - **ad.:** P. Jardin, J. Deray - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Jean-Jacques Tarbès - **scg.:** François de Lamothe - **mo.:** Henri Lanoë - **m.:** Claude Bolling - **int.:** Alain Delon (Roch Siffredi), Riccardo Cucciolla (Volpone), Adolfo Lastretti, Rene Kolldehoff, Daniel Ivernel, Catherine Rouvel, André Falcon, Lionel Vitrant - **p.:** Medusa Distribuzione Roma/Adel Productions Comacico, Parigi/Tit Filmproduktion, Monaco - **o.:** Italia-Francia, Germania Occ., 1974 - **di.:** Medusa - **dr.:** 104'.

Boss è morto, Il — v. **Don Is Dead, The**

Bottega che vendeva la morte, La — v. **From Beyond the Grave**

Boxcar Bertha (America 1929: sterminateli senza pietà) — **r.:** Martin Scorsese - **s.:** dal libro « Sister of the Road » di Boxcar Bertha Thompson, Ben L. Reitman - **sc.:** Joyce Hooper Corrington e John William Corrington - **f.** (DeLuxe Color): John Stephens - **mo.:** Buzz Feitshans - **m.:** Gil Guilbeau, Thad Maxwell - **int.:** Barbara Hershey (Boxcar Bertha), David Carradine (Big Bill Schelley), Barry Primus (Rake Brown), Bernie Casey (Von Morton), John Carradine (Sartoris), Victor Argo (MacIver 1), David R. Osterhout (MacIver 2), Ann Morell (Tillie), Graham Pratt (Emeric), Ciken Holleman (Powell), Marianne Dole (Mailer), Herry Nortup, Joe Reynolds - **p.:** Roger Corman per American International Picture - **pa.:** Julie Corman - **o.:** U.S.A., 1972 - **di.:** Delta - **dr.:** 90'.

Brigadiere Pasquale Zagaria ama la mamma e la polizia, Il — **r.:** Luca Davan [Maria Forges Davanzati] - **s.:** L. Davan - **sc.:** Faele, Castaldo - **f.** (Technicolor): Stelvio Massi - **mo.:** Enzo Micarelli - **m.:** Franco Tamponi - **int.:** Lino Banfi, Francesca Romana Coluzzi, Aldo Giuffré, Francesco Ager, Rosario Borelli, Salvatore Borgese, Gabriella Andreini, Luca Sportelli, Guido Mastrogiacomo - **p.:** Carlo Maietto per Thousand Cinematografica - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Panta Cinematografica - **dr.:** 98'.

Brigitte, Laura, Ursula, Monica, Raquel, Litz, Maria, Florinda, Barbara, Claudia e Sofia le chiamo tutte... anima mia — **r.:** Mauro O. Ivaldi - **s.:** Castellano, Pipolo - **sc.:** Castellano, Pipolo, M. O. Ivaldi - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Aristide Massaccesi - **mo.:** Alessandro Lucidi - **m.:** Franco Pisano - **int.:** Orazio Orlando, Pamela Tiffin, Carmen Villani, Monica Monet, Elena Veronese, Angela Covello, Martine Zacher, Alessandro Haber, Edmonda Aldini, Dina Adorni, Mario Adorf, Gigi Ballista - **p.:** Trecar - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Alpherat (reg.) - **dr.:** 102'.

Bring Me the Head of Alfredo Garcia (Voglio la testa di Garcia) — **r.:** Sam Peckinpah **asr.:** William C. Davidson - **s.:** Frank Kowalski, S. Peckinpah - **sc.:** Gordon T. Dawson, S. Peckinpah - **scg.:** Enrique Estevez, Agustin Ituarte - **mo.:** Garth Craven, Robbe Roberts, Sergio Ortega, Dennis E. Dolan - **m.:** Jerry Fielding - **ca.:** « Bennie's Song » di Isela Vega, « Bad Blood Baby » di S. Peckinpah, « A donde ir » di Javier Vega, « J. F. » di Arturo Castro - **int.:** Warren Oates (Bennie), Isela Vega (Elita), Gig Young (Quill), Robert Webber (Sappensly), Helmut Dantine (Max), Emilio Fernandez (El Jefe), Kris Kristofferson (Paco), Don Levy (Frank), Chano Urueta (il barista monco), Jorge Russek (Cueto), Donny Fritts (John), Chalo Gonzalez (Chalo), Enrique Lucero (Esteban), Jamine Maldonado (Theresa), Tamara Garina (nonna Morena), Farnesio De Bernal (Bernardo), Ahui Camacho (El Chavito), Monica Miguel (Dolores De Escomiglia), Paco Pharres (il carpentiere), René Dupeyron (Angel), Juan Manuel Diaz (Paulo), Yolanda Ponce (Yolo), Juan José Palacios (Juan), Manolo (guida turistica), Neri Ruiz (Maria), Roberto Dumont (Chavo), Nico Da Silva (Alfredo Garcia), Bill Scott - **p.:** Martin Baum, Sam Peckinpah - **pe.:** Helmut Dantine - **o.:** U.S.A. 1974 - **di.:** United Artists - **dr.:** 112'.

Brother of the Wind (I fratelli del vento) — **r.:** Dick Robinson - **s., sc.:** John Mahon - **f.** (Colore): Rod Allin - **mo.:** John M. Levine - **m., dm.:** Gene Kauer, Douglas Lackey - **ca.:** G. Kauer, D. Lackey, Ron Simpson, Ralph Geddes - **narratore:** Leon Ames - **int.:** D. Robinson (Sam Monroe) - **pe.:** G. M. Ridges - **p.:** D. Robinson, J. Mahon per Adanac Film Productions, Calgary/Sun International Productions, Salt Lake City - **o.:** Canada-U.S.A., 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 84'.

Bruna, formosa, cerca superdotato — **r.:** Alberto Cardone - **f.** (Eastmancolor): Piergiorgio Pozzi - **m.:** Nico Fidenco - **int.:** Tony Kendall, Femi Benussi, Pupo De Luca, Adler Gray, Celine Bessy, Dario Griachi, Giuliana Rivera, Erika Blanc - **p.:** Albione Cinematografica - **pe.:** Franco Rispoli - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Busting (Mani sporche sulla città) — **r.** Peter Hyams - **s., sc.:** P. Hyams - **f.** (DeLuxe Color): Earl Rath - **scg.:** Ray Molyneaux - **mo.:** James Mitchell - **m.:** Billy Goldenberg - **int.:** Elliott Gould (Michael Keneely), Robert Blake (Patrick Farrel), Allen Garfield (Carl Rizzo), Antonio Fargas (Stephen), Michael Lerner (Marvin), Sid Haig (uomo di Rizzo), Ivor Francis (giudice Simpson), William Sylvester (Weldman), Logan Ramsey (dott. Berman), Richard X. Slattery (sergente), Margo Winkler (signora Rizzo), John Lawrence (sergente Kenfick), Cornelia Sharp (Jackie), Erin O'Reilly (Doris), Danny Goldman (Croby), Nick St. Nicholas (Harold Connors), John Furlong (un poliziotto), Mimi Doyle (signora Rosen), Howard Platt (Carletti), Jack Knight (Hyatt), Andy Stone (figlio di Rizzo), Napoleon Whiting (maggiordomo di Rizzo), Dominique Pinassi (figlia di Rizzo), Ibycus (Phillip Lampson), Jessica Rains, Carl Eller, Kai Hernandez, Ron Cummins, Elaine Partnow, Karen Anders, Dee Carroll - **p.:** Irwin Winkler, Robert Chartoff per Chartoff-Winkler Productions - **pa.:** Henry Gellis - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** United Artists Europa Inc. - **dr.:** 89'.

Caldo letto della vergine, Il — v. **Mädchen mit der heissen Masche, Das**

Calibro 20 per lo specialista, Una — v. **Thunderbolt and Lightfoot**

Caperucita roja, La (Cappuccetto rosso) — **r.:** Roberto Rodriguez - **s.:** Fernando Morales Ortiz, dalla favola di Charles Perrault - **sc.:** Fernando Morales Ortiz, R. Garcia Traves **f.** (Technicolor): Alex Philips - **m.:** Sergio Guerrero - **int.** Mary Grace [Maria Garcia] (Cappuccetto rosso), Frank Valdes (Manuel « Loco » Valdes), il nano Glenn Saint (Santanon), Pat [Prudencia] Griffel - **p.:** Mexican Peliculas Rodriguez (Azteca) - **o.:** Messico, 1959 - **di.:** Regionale - **dr.:** 93'.

Cappuccetto rosso — v. **Caperucita roja, La**

Carambola — **r.:** Ferdinando Baldi - **s.:** Mino Roli, Nico Ducci - **sc.:** M. Roli, N. Ducci, F. Baldi - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Aiace Parolin - **mo.:** Antonietta Zita - **m.:** Franco Bixio, Vince Tempera - **int.:** Paul Smith, Michael Coby, Horst Frank, William Bogart, Pino Ferrara, Luciano Catenacci, Franco Fantasia, Pedro Sanchez **p.:** B.R.C. Aetos Produzioni Cinematografiche - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Alpherat (reg.) - **dr.:** 100'.

Casa delle bambole crudeli, La — v. **Maison des filles perdues, La**

Caso Drabble, Il — v. **Black Windmill, The**

Cat and Mouse (Il gatto e il topo) — **r.:** Daniel Petrie - **asr.:** David Tringham - **s., sc.:** John Peacock - **f.** (Technicolor): Jack Hildyard - **scg.:** Roy Stannard - **mo.:** John Trumper **m.:** Ron Grainer - **int.:** Kirk Douglas (George Anderson), Jean Seberg (Laura), John Vernon (David Richardson), Sam Wanamaker (ispettore di polizia), James Bradford (detective privato), Bessie Love (la signora Richardson), Beth Porter (Sandra), Suzanne Lloyd (Nancy), Mavis Villiers (Martha), Elliot Sullivan (Harry), Bob Sherman (barman), James Berwick (il principale), Valerie Colgan (miss Wainwright), Margo Alexis (miss Carter), Stewart Chandler (Simon), Robert Henderson (avvocato), Jennifer Watts (un'invitata al « party »), Tony Sibbald (operaio), Roy Stephens (impiegato dell'hotel), Elsa Pickthorne (portinaia), Louis Negin (sarto), Don Fellows, Francis Napier - **p.:** Aida Young per Associated London Films - **o.:** Gran Bretagna, 1974 - **di.:** Gold Film - **dr.:** 100'.

Catene — **r., s., sc.:** Silvio Amadio - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Antonio Maccoppi - **mo.:** Lorenzo Costantini - **m.:** Roberto Pregadio - **int.:** Maurizio Meril, Rosemarie Dexter, Mimmo Palmara, José Greci, Vincenzo Ferro, Eva Ricca, Lino Coletti, Salvatore Scalia, Luisa Tirinnanzi - **p.:** Domizia Cinematografica - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Cavalcata dei resuscitati ciechi, La — v. **Ataque de los Muertos sin ojos, El**

C'eravamo tanto amati — **r.:** Ettore Scola - **s., sc.:** Age, Furio Scarpelli, E. Scola - **f.**

(Technicolor): Claudio Cirillo - **scg.:** Luciano Ricceri - **mo.:** Raimondo Crocciani - **m.:** Armando Trovajoli - **int.:** Nino Manfredi (Antonio), Vittorio Gassman (Gianni), Stefano Satta Flores (Nicola), Stefania Sandrelli (Luciana), Giovanna Ralli (Elide Catenacci), Aldo Fabrizi (Romolo Catenacci), Marcella Michelangeli (Gabriella) - **p.:** Pio Angeletti, Adriano De Micheli per Dean Cinematografica - Delta - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Delta - **dr.:** 122'.

Cerco, O (Il cerchio) — **r.:** Antonio Da Cunha Telles - **o.:** Portogallo, 1969 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico.

V. altri dati e giudizio di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 103.

Cerimonia, La — v. **Gishiki**

Chan il duro del Kung Fu — v. **Tough Guy**

Charlots font l'Espagne, Les (5 matti alla corrida) — **r.:** Jean Girault - **asr.:** Tony Aboyantz - **s. sc.:** J. Girault, Jacques Vilfrid - **f.** (Eastmancolor): Jean Penzer - **scg.:** Sydney Bettex - **mo.:** Armand Psenny - **m.:** Les Charlots - **int.:** Les Charlots, Jacques Legras, Gérard Croce, Béatrice Chatelier, Yves Barsacq, Agnès Petit, Valérie Boisgel, Katia Tchenko, François Cadett, Yves Elliot, Jean Valmence, Jean Eskenasy, Maria Cruz, Jaime de Mora y Aragon, Gerard Tichy - **p.:** Christian Fechner per Renn Productions - **o.:** Francia, 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 88'.

Chat, Le (Le Chat, l'implacabile uomo di Saint-Germain) — **r.:** Pierre Granier-Deferre - **s.:** dal romanzo di Georges Simenon - **sc.:** P. Granier-Deferre, Pascal Jardin - **f.** (Kodakcolor): Walter Wottiz - **scg.:** Jacques Saulnier - **mo.:** Jean Ravel - **m.:** Philippe Sarde - **int.:** Jean Gabin (Julien Bouin), Simone Signoret (Clémence), Annie Corday (Nelly), Jacques Rispal, Harry Max, Carlo Nell, André Rouyer, Yves Barsacq, Isabel Del Rio, Renato Birgo - **p.:** Lira Film-Cinetel-Gafer Comacico, Parigi/Unitas Film, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** Regionale - **dr.:** 88'.

Chat l'implacabile uomo di Saint-Germain, Le — v. **Chat, Le**

Chen la furia scatenata — **r.:** Chai Yang Min - **f.:** (Italscope) - **int.:** Meng Fei, Shoji Karada, Magie Lee, Lee Lam Lam - **o.:** Hong Kong - **di.:** Regionale - **dr.:** 93'.

Chinatown (Chinatown) — **r.:** Roman Polanski - **asr.:** Howard W. Koch jr., Michele Ader - **s., sc.:** Robert Towne - **f.** (Panavision, Technicolor): John A. Alonzo - **scg.:** Richard Sylbert, W. Stewart Campbell - **mo.:** Sam O'Steen - **m.:** Jerry Goldsmith - **int.:** Jack Nicholson (J. J. Gittis), Faye Dunaway (Evelyn Mulwray), John Huston (Noah Cross), Perry Lopez (Escobar), John Hillerman (Yelburton), Darryll Zwerlind (Hollis Mulwray), Diane Ladd (Ida Sessions), Roy Jenson (Mulvihill), Roman Polanski (l'uomo con il coltello), Dick Bakalyan (Loach), Joe Mantell (Walsh), Bruce Glover (Duffy), Nandu Hinds (Sophie), James O'Reare (l'avvocato), James Hong (il maggiordomo di Evelyn), Beaulah Quo (la ragazza), Jerry Fujikawa (il giardiniere), Belinda Palmer (Katherine), Roy Roberts (il maggiore Bagby), Noble Willingham (il consigliere municipale) - **p.:** Robert Evans per Long Road Prod. - **pa.:** C.O. Edikson - **o.:** U.S.A., 1974 - **dr.** 130'.

Chi sei? — **r.:** O. Hellman [Sonia Assonitis], R. Barret [Roberto D'Ettore Piazzoli] - **s.:** Sonia Assonitis, Antonio Troisio - **sc.:** S. Assonitis, R. D'Ettore Piazzoli, A. Troisio - **f.** (Technicolor): R. D'Ettore Piazzoli - **scg.** Piero Filippone, Franco Pellecchia-Velchi - **mo.:** Angelo Curi - **m.:** Franco Micalizzi - **int.:** Juliet Mills (Jessica), Richard Johnson (Dimitri), Gabriele Lavia (Robert), Nino Segurini (dott. George), Elizabeth Turner, David Curtis, Barbara Fiorini, Carla Mancini - **p.:** Ovidio G. Assonitis, Giorgio C. Rossi per A-Erre Cinematografica - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 108'.

Chi te l'ha fatto fare? — v. **For Pete's Sake**

Cinderella Liberty (Un grande amore da 50 dollari) — **r.:** Mark Rydell - **s.:** dal romanzo omonimo di Daryll Ponicsan - **sc.:** D. Ponicsan - **f.** (Panavision): Vilmos Zsigmond - **scg.:** Leon Ericksen - **mo.:** Donn Cambern - **m.:** John Williams - **int.:** James Caan (John Baggs jr.), Marsha Mason (Maggie Paul), Kirk Calloway (Doug), Eli Wallach (Forshay), Bruce Kirby jr. (Alcott), Allyn Ann McLerie (Miss Watkins), Dabney Coleman (un ufficiale), Fred Sadoff (dott. Osgood) - **p.:** Mark Rydell per Sanford Prod. - **o.:** U.S.A., 1973 **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 101'.

5 matti alla corrida — v. **Charlots font l'Espagne, Les**

Circostanza, La — **r., s., sc.:** Ermanno Olmi - **f.** (Eastmancolor): Elvidio Burattini - **scg.:** Ettore Lombardi - **mo.:** E. Olmi - **m.:** Lucio Battisti, Toni Cicco, Gabriele Lorenzi, Alberto

Radius, Vince Tempera, Haydn (« Notturno in fa maggiore ») - **int.:** Ada Savelli (la madre), Gaetano Porro (il padre), Raffaella Bianchi (la figlia), Mario Sireci (il figlio maggiore), Barbara Pezzutto (sua moglie), Massimo Tabak (il figlio minore), Giorgio Roncaglia (il ragazzo cieco), Enrico Bertoni, Rodolfo Bignami, Roberto Birago, Aleardo Coatti, Renato Franco, Manlio Giuffrida, Sergio Giuffrida, Cesare Giussani, Antonio Maimone, Massimo Mirani, Mario Monteverdi, Simonetta Morini, Barbara Seidel, Flavio Tornaghi, Gino Viziano - **p.:** Rai-Radiotelevisione Italiana - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico - **dr.:** 96'.

Città amara - Fat City — v. **Fat City**

Cittadino si ribella, Il — **r.:** Enzo G. Castellari - **s., sc.:** Dino Maiuri, Massimo De Rita - **f.** (Telecolor, Technospes): Carlo Carlini - **scg.:** Umberto Turco - **mo.:** Gianfranco Amicucci - **m.:** Guido e Maurizio De Angelis - **int.:** Franco Nero (ing. Carlo Antonelli), Giancarlo Prete (Tommy), Barbara Bach (Barbara), Renzo Palmer (commissario di polizia), Steffen Zacharias (avvocato), Mauro Vestri (barista), Nazzareno Zamperla (un rapinatore), Massimo Vanni (un altro rapinatore), Romano Puppo (capobanda dei rapinatori), Renata Zamengo (la prostituta), Abraham Knox (Gambino), Adriana Facchetti (vecchia), Franco Borelli - **p.:** Mario Cecchi Gori per Capital Film - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 101'.

Città verrà distrutta all'alba, La — v. **Crazies, The**

Clan degli imbroglioni, Il — v. **Gueule de l'emploi, La**

Clan del quartiere latino, Il — v. **Sans sommation**

Classe dirigente, La — v. **Ruling Class, The**

Codice d'amore orientale — **r.:** Piero Vivarelli - **s.:** Alfredo Bini - **sc.:** Ottavio Alessi, P. Vivarelli - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Silvano Ippoliti, Roberto Gerardi - **mo.:** Carlo Reali - **m.:** Alberto Baldan Bembo - **int.:** Minerva Dali, José De Vega, Sayan Chantarviboon, Phung Sudannapat, Nirut Sirichania, Fu Jok En, Em Bangiak, Hidemi Horiba - **p.:** Gerico Sound, Roma/Comacico, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1974 - **di.:** CIDIF - **dr.:** 90'.

Cognome e nome: Lacombe Lucien — v. **Lacombe Lucien**

Colinot l'alzasottane — v. **Histoire très bonne et très joyeuse de Colinot trousse chemise**

Colonnello Buttiglione diventa generale, Il — **r.:** Mino Guerrini - **s., sc.:** Castellano, Pipolo - **f.** (Colore della Stacofilm): Aristide Massaccesi - **mo.:** Bruno Micheli - **m.:** Gianni Boncompagni - **int.:** Jacques Dufilho (Gen. Buttiglione), Aldo Maccione (Serg. Mastino), Marius Marenco (Ten. Mariani), Silvio Spaccesi (Gen. Damigiani), Franco Diogene, Vincenzo Crocitti - **p.:** Coralta Cinematografica, Roma/Les Productions Fox Europa, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1974 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 100'.

Come divertirsi con Paperino e Company — **f.:** (Technicolor) - **p.:** Walt Disney - **o.:** U.S.A. - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 72'.

Come eravamo — v. **Way We Were, The**

Concert for Bangladesh, The (Concerto per il Bangladesh) — **r., s.:** Saul Swimmer - **f.** (Technicolor): Saul Negrin, Richard Books, Fred Hoffman - **mo.:** Howard Lester - **m., ca.:** « Bangla Dhun », di Ravi Shanker; « Bangladeshs », « Something », « Here Comes the Sun », « While My Guitar Gently Weeps », « Beware of Darkness », « Wah-Wah », « My Sweet Lord »; « Awaiting on You All » di George Harrison; « That's the Way » di Billy Preston; « It Don't Come Easy » di Ringo Starr; « Jumpin Jack Flash » di Mick Jagger, Keith Richard; « Youngblood » di Jerry Lieber, Mike Stoller, Doc Pomus, cantata da Leon Russell; « A Hard Rain's Gonna Fall » e « Just Like a Woman » scritte e cantate da Bob Dylan - **p.:** George Harrison, Allen Klein per 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1972 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 97'.

Contratto marsigliese — v. **Marseille Contract, The**

Conversation, La (La conversazione) — **r., s., sc.:** Francis Ford Coppola - **asr.:** Chuck Myers - **f.** (Technicolor): Bill Butler - **scg.:** Dean Tavoularis - **mo.:** Richard Chew - **m.:** David Shire - **ca.:** « Bill Bailey Won't You Please Come Home » di Hughie Cannon, « When the Red, Red Robin Comes Bob, Bob Bobbin' Along » di Harry Woods, « Sophisticated Lady » di Duke Ellington, « When I Take My Sugar to Tea » di Sammy Fain, Irving Kahal e Pierre Norman, « I Remember You » di Johnny Mercer e Victor Scherzinger, « Out of Nowhere » di John W. Green e Edward Heyman, « To Each His Own » di Jay Livingstone

e Ray Evans - **int.:** Gene Hackman (Harry Caul), John Cazale (Stan), Allen Garfield (Bernie Moran), Frederic Forrest (Mark), Cindy Williams (Ann), Michael Higgins (Paul), Elizabeth MacRae (Meredith), Teri Garr (Amy), Harrison Ford (Martin Stett), Mark Wheeler (receptionist), Robert Shields (il mimo), Phoebe Alexander (Lurleen), Robert Duvall (il direttore) - **dp.:** Clark Paylow - **p.:** Francis Ford Coppola, Fred Roos per Coppola Company, Paramount. A Directors Company presentation - **pa.:** Mona Skager - **o.:** U.S.A., 1974 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 115'.

Conversazione, La — v. **Conversation, La**

Corpo, Il — **r.:** Luigi Scattini - **s.:** Massimo Felisatti, Fabio Pittorru - **sc.:** M. Felisatti, F. Pittorru, L. Scattini - **f.** (Eastmancolor): Anton Giulio Borghese - **scg.:** Gastone Carsetti - **mo.:** Antonietta Zita - **m.:** Piero Umiliani - **int.:** Enrico Maria Salerno (Antoine), Zeudi Araya (Pricesse), Leonard Mann (Alain), Carroll Baker (Madeleine), Luigi Guerra, Mario Garriba - **p.:** Film Arpa, Pac - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 93'.

Corrupcion de Chris Miller, La (L'altra casa ai margini del bosco) — **r.:** Juan Antonio Bardem - **s.:** Santiago Moncada - **sc.:** S. Moncada, J. A. Bardem - **f.** (Eastmancolor): Juan Gelpi - **scg.:** Ramiro Gómez - **mo.:** Emilio Rodríguez - **m.:** Waldo de Los Ríos - **int.:** Jean Seberg (la matrigna), Barry Stokes (il vagabondo), Feria Cristal, Gérard Tichy, Alicia Altabella, Vidal Molina, Maria Bardem, Juan Bardem, Rudy Gaebel, Marisol - **p.:** Xavier Armet per Xavier Armet Xiol Production, Barcellona - **o.:** Spagna, 1973 - **di.:** Capitol - **dr.:** 90'.

Crash che botte! Strippo, strappo, stroppio — **r., s.:** Bitto Albertini - **sc.:** B. Albertini, Gino Capone - **f.** (Techniscope, Technicolor): Pier Luigi Santi - **mo.:** Fausto Ulisse - **m.:** Nico Fidenco - **int.:** Robert Malcolm, Antonio Cantafora, Sal Borgese, Lo Lieh, Shih Szu, Tung Lin, Alberto Farnese, Liu Hui Ling, Chiang Ling, Jacques Dufilho, Isabella Biagini - **p.:** Attilio Fattori per I.N.D.I.E.F., s.p.a. - Tino Biasia - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** I.N.D.I.E.F. - **dr.:** 97'.

Crazies, The (La città verrà distrutta all'alba) — **r.:** George A. Romero - **s., sc.:** Paul Mc Collough, George A. Romero - **f.** (Technicolor): S. William Hinzman - **mo.:** George A. Romero - **m.:** Stephen Metz - **int.:** Lane Carroll, W. G. McMillian, Harold Wayne Jones, Richard Liberty, Lloyd Hollar, Edith Bell, Lynn Lowry, Richard France - **p.:** A. C. Croft per Cambist Film - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 100'.

Crazy Joe — **r.:** Carlo Lizzani - **s.:** Dino Maiuri, Massimo De Rita, da un racconto di Nicholas Gage - **sc.:** D. Maiuri, M. De Rita, C. Lizzani, Lewis John Carlino (per l'edizione americana) - **f.** (Technicolor): Aldo Tonti - **scg.:** Marina Bruni, Robert Gundlach - **mo.:** Vanio Amici - **m.:** Giancarlo Chiaramello - **int.:** Peter Boyle (Crazy Joe), Paula Prentiss (Anne), Fred Williamson (Willy), Rip Torn (Ritchie), Charles Cioffi (Coletti), Eli Wallach (Don Vittorio), Luther Adler (Falco), Fausto Tozzi (Frank), Franco Lantieri (Nunzio), Louis Guss (Magliocco), Carmine Cariddi (Jelly), Guido Leontini (Angelo), Sam Coppola ("Chick"), Mario Erpichini (Danny) - **p.:** Dino De Laurentiis per B.P. Associates Features - **o.:** U.S.A.-Italia, 1973 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 100'.

Cugina, La — **r.:** Aldo Lado - **s.:** tratto dal romanzo omonimo di Ercole Patti - **sc.:** Franciosa, Montagna - **f.** (Technicolor): Gabor Pogany - **scg.:** Elio Balletti - **mo.:** Alberto Galletti - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Massimo Ranieri (Enzo), Dayle Haddon (Agata), Stefania Casini (Lisa), Christian De Sica (Nini), Iole Fierro (sig.ra Toscano), Stefano Oppedisano (Ugo), Francesca Romana Coluzzi (Donna Amanda), José Quaglio (Fra Galà), Laura Betti (baronessa Scuderi) - **p.:** Unidis T. Gay - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 101'.

Cugini carnali — **r.:** Sergio Martino - **s., sc.:** S. Martino, Sauro Scavolini, Fernando Popoli - **f.** (Technicolor): Giancarlo Ferrando - **scg.:** Francesco Calabrese - **mo.:** Eugenio Alabisio - **m.:** Claudio Mattone - **int.:** Riccardo Cucciolla (prof. Celio), Susan Player (Sonia), Alfredo Pea (Nico), Claudio Nicastro (Don Saxino), Fiorella Masselli (Berenice), Rosalba Neri (Altamare), Hugh Griffith (Barone), Mauro Parrucchetti (Arcalli), Renzo Marignano, Lia Tanzi, Vera Drudi - **p.:** Carlo Ponti per C.C. Champion - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Interfilm - **dr.:** 100'.

Cyborg 2087 (Cyborg, anno 2087 - Metà uomo, metà macchina... programmato per uccidere) — **r.:** Franklin Adreon - **s., sc.:** Arthur C. Pierce - **f.** (Eastmancolor): Alan Stensvold - **scg.:** Paul Sylos jr. - **mo.:** Frank P. Keller - **m.:** Paul Dunlap - **int.:** Michael Rennie (Garth), Karen Steele (Sharon), Wendell Corey (sceriffo), Warren Stevens (dott. Keller), Eduard Franz (prof. Sigmond Marx), Harry Carey jr. (Jay C.), Adam Roarke, Chubby Johnson, Tyler MacDuff - **p.:** Earle Lyon per Features Film Corp. of America, Television Enterprises Corp. - **o.:** U.S.A., 1966 - **di.:** Titanus - **dr.:** 85'.

Daring Dobermans, The (La gang dei doberman colpisce ancora) — **r.:** Byron Ross Chudnow - **s., sc.:** Alan Alch e Jack Kaplan - **f.** (Eastmancolor): Robert Caramico - **scg.:** Raymond William Markham - **mo.:** Herman Freedman - **m.:** Guido e Maurizio De Angelis - **int.:** Tim Considine, Charles Knox Robinson, David Moses (i tre ladri), Joan Caulfield (dipendente del Partito), Claudio Martinez (ragazzo pellerossa), Tom Dever (Jimbo), Buck Flower (Luther), Angel Cook (guardia forestale) - **p.:** David Chudnow per Rosamond Productions - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Delta (reg.) - **dr.:** 86'.

Day of the Dolphin, The (Il giorno del delfino) — **r.:** Mike Nichols - **ar.:** Tom Schmidt - **r. 2° unità:** Alan McCabe - **s.:** dal romanzo omonimo di Robert Merle - **sc.:** Buck Henry - **f.** (Panavision, Technicolor): William A. Fraker - **f. subacquea:** Lamar Boren - **efs.:** Albert Whitlock - **scg.:** Richard Sylbert, Angelo Graham - **mo.:** Sam O'Steen - **m.:** Georges Delerue - **int.:** George C. Scott (dott. Jake Terrell), Trish Van Devere (Maggie Terrell), Paul Sorvino (Mahoney), Fritz Wever (Harold De Milo), Jon Korkes (David), Edward Herrmann (Mike), Leslie Charleson (Maryanne), John David Carson (Larry), Victoria Racimo (Lana), John Dehner (Wallingford), Severn Darden (Schwinn), William Roerick (Dunhill), Elizabeth Wilson (signora Rome), Willie Meyers (Stone), Phyllis Davis (segretadia), Julie Follansbee, Florence Stanley, Brooke Hayward e Pat Englund (donne al club) - **p.:** Robert E. Relyea per Icarus Productions/Avco-Embassy - **pa.:** Dirk Birkmayer - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Euro International Films - **dr.:** 106'.

Deadley Trackers, The (La rossa ombra di Riata) — **r.:** Barry Shear - **s.:** Samuel Fuller - **sc.:** Lukas Heller - **f.** (Technicolor): Gabriel Torres - **scg.:** Javier T. Torija - **mo.:** Michael Economan - **m.:** Fred Steiner - **int.:** Richard Harris (sceriffo Johnny Riata), Rod Taylor (Frank Brand), Al Lettieri (Gutierrez), Neville Brand (Choo Choo), William Smith (Schoolboy), Paul Benjamin (Jacob), Pedro Armendariz jr. (Blacksmith), Isela Vega (Maria), Kelly Jean Peters (Katharine), Sea Marshall (Kevin) - **p:** Fouad Said per Warner Bros - A Warner Communications Company - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Dear-Warner Bros - **dr.:** 106'.

Death Wish (Il giustiziere della notte) — **r.:** Michael Winner - **s.:** dal romanzo omonimo di Brian Garfield - **f.** (Technicolor): Arthur J. Ornitz - **scg.:** Robert Gundlach - **c.:** Joseph G. Aulisi - **mo.:** Bernard Gribble - **m.:** Herbie Hancock - **int.:** Charles Bronson (Paul Kersey), Hope Lange (Joanna Kersey), Vincent Gardenia (Frank Ochoa), Steven Keats (Jack Toby), William Redfield (Sam Kreutzer), Stuart Margolin (Aimes Hainchill), Stephen Elliott (commissario di polizia), Kathleen Tolan (Ruth Kersey), Jack Wallace, Fred Scollay, Chris Gampel, Robert Kya-Hill, Ed Grover, Jeff Goldberg, Christopher Logan, Gregory Rozakis, Floyd Levine, Helen Martin, Hank Garrett, Christopher Guest - **pe.:** Hal Landers, Bobby Roberts - **p.:** Dino De Laurentiis, Michael Winner per Dino De Laurentiis Production - **o.:** U.S.A., 1974 - **di.:** Titanus - **dr.:** 94'.

Delinquent, The (The Delinquent) — **r.:** Chang Cheh, Kuei Chih Hung - **s., sc.:** I Kuang - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Yu Chi - **mo.:** Kuo Ting Hung - **m.:** Chen Yung Yu - **int.:** Wang Chung, Lily Li, Betty, Lu Ti, Tung Lin, Fan Mei Sheng, Wang Kuangyu, Shin Tien, Shen Lao - **p.:** Salvatore Jannelli per Shaw Brothers - **pe.:** Runme Shaw - **o.:** Hong Kong, 1973 - **di.:** Luxor International Film - **dr.:** 96'.

Delitto d'amore — **r.:** Luigi Comencini - **s.:** Ugo Pirro - **sc.:** U. Pirro, L. Comencini - **f.** (Technospes): Luigi Kuveiller - **scg.:** Dante Ferretti - **mo.:** Nino Baragli - **m.:** Carlo Rustichelli - **int.:** Giuliano Gemma (Nullo), Stefania Sandrelli (Carmela), Emilio Bonucci (fratello di Nullo), Rina Franchetti (madre di Nullo), Antonio Jodice, Renato Scarpa, Cesira Abbiati, Pippo Starnazza, Giacomo Rosini, Bruno Cattaneo, Marisa Bertoni, Rosalba Russo, Brizio Montinaro - **p.:** Gianni Hecht Lucari per Documento Film - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Titanus - **dr.:** 100'.

Diamanti dell'Ispettore Klute, I — v. **Lady Ice**

Diario proibito in un collegio femminile — v. **Horror Hospital**

Dillinger (Dillinger) — **r., s., sc.:** John Milius - **f.** (Eastmancolor): Jules Brenner - **scg.:** Trevor Williams - **mo.:** Fred Feitshans jr. - **m.:** Barry De Vorzan - **int.:** Warren Oates (John Dillinger), Ben Johnson (Purvis), Michelle Phillips (l'amante di Dillinger), Cloris Leachman (la "dama rossa"), Geoffrey Lewis, Harry Dean Stanton, John Ryan, Steve Kanaly, Richard Dreyfuss - **p.:** Buzz Feitshans per American International Picture - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Fida - **dr.:** 107'.

Di mamma non ce n'è una sola — **r.:** Alfredo Giannetti - **s.:** Ugo Liberatore - **sc.:** A. Giannetti - **f.** (Technicolor): Brick Morquard - **scg.:** Francesco Bronzi - **mo.:** Renato Cinquini - **m.:** Armando Trovajoli - **int.:** Senta Berger (la madre), Lino Capolicchio (Marcello, il figlio),

Sonia Petrova (la moglie), Vittorio Caprioli, Lionel Stander, Isabelle Marchal, Enrico Tricarico, Luigi Antonio Guerra, Silla Bettini - **p.:** Giuseppe Zaccariello per Nuova Linea Cinematografica - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Nuova Linea Cinematografica (reg.) - **dr.:** 104'.

Dinamite, agguato, pistola — v. **Three the Hard Way**

Dio sotto la pelle, Il — **r.:** Folco Quilici, Carlo Alberto Pinelli - **s.:** dal romanzo omonimo di F. Quilici, C. A. Pinelli, Bruno Modugno - **sc.:** F. Quilici, C. A. Pinelli - **f.** (Technospes): Riccardo Grassetti, Vittorio Dragonetti - **mo.:** F. Quilici - **int.:** Aliza Adar e attori non professionisti - **p.:** Unidis - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Metro Goldwyn Mayer - **dr.:** 97'.

Di Tresette ce n'è uno, tutti gli altri son nessuno — **r.:** Anthony Ascott [Giuliano Carmineo] - **s., sc.:** Tito Carpi - **f.** (Eastmancolor, Technospes): Federico Zanni - **scg.:** Riccardo Dominici - **mo.:** Eugenio Alabiso - **m.:** Alessandro Alessandroni - **int.:** George Hilton (Tresette), Chris Huerta (Bamby), Tony Norton (Veleno), Memmo Carotenuto (Letto), Enzo Maggio (Slim Pop Corn), Riccardo Garrone (Frisco Joe), Umberto D'Orsi (direttore del manicomio), Gino Pagnani, Dante Maggio, Renato Baldini, Nello Pazzafini - **p.:** Luciano Martino per Dania Film - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Titanus - **dr.:** 95'.

Domestico, Il — **r.:** Luigi Filippo D'Amico - **s., sc.:** Sandro Continenza, Raimondo Vianello - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Sandro D'Eva - **mo.:** Renato Cinquini - **m.:** Piero Umiliani - **int.:** Lando Buzzanca, Martine Brochard, Arnoldo Foà, Silvia Monti, Femi Benussi, Eleonora Fani, Paolo Carlini, Luciano Salce - **p.:** Medusa Distribuzione - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Medusa - **dr.:** 105'.

Don Is Dead, The (Il boss è morto) — **r.:** Richard Fleischer - **asr.:** David Hall, Tom Blank - **s.:** da una novella di Marvin H. Albert - **ad.:** Christopher Trumbo, Michael Philip Butler - **sc.:** M. H. Albert - **f.** (Technicolor): Richard H. Kline - **scg.:** Preston Ames - **mo.:** Edward A. Biery - **m.:** Jerry Goldsmith - **ca.:** Our Last Night di J. Goldsmith, Carol Goldsmith - **int.:** Anthony Quinn (Don Angelo Dimorra), Frederic Forrest (Tony Fargo), Robert Forster (Frank Regabulto), Al Lettieri (Vince Fargo), Angel Tompkins (Ruby Dunne), Charles Cioffi (Luigi Orlando), Jo Anne Meredith (Maria), J. Duke Russo (Don Bernardo), Louis Zorich (Mitch), Anthony Charnota (Johnny Tresca), Ina Balin (Nella), Joe Santos (Joe Lucci), Frank de Kova (Giunta), Abe Vigoda (Don Tolusso), Victor Argo (Augie, il Cavallo), Val Bisoglio (Pete Lazatti), Robert Carricart (Spada), Frank Christi (Harold), Sid Haig (l'arabo), Maurice Sherbance (il còrso), George Skaff (Vito), Vic Tayback (Ralph) - **dp.:** William Gray - **p.:** Hal B. Wallis per Universal - **pa.:** Paul Nathan - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 92'.

Donna è bello — **r.:** Sergio Bazzini - **s., sc.:** Sergio Bazzini, Silvano Agosti - **f.** (Eastmancolor, Technospes): Mario Masini - **scg:** Amedeo Fago - **mo.:** Pino Giomini - **m.:** Ruggero Cini - **int.:** Joe Dallesandro (Walter), Andréa Ferreol (Ottavia), Marino Masè (Mario), Massimo Sarchielli (Enea, marito di Ottavia), Daniela Metternich, Rosita Torosh, Henning Schluter - **p.:** Ugo Tucci per Pac, Roma/Hermes Synchron, Berlino/ Societé Géneral de Production, Parigi - **o.:** Italia-Germania Occ.-Francia, 1974 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 92'.

Don't Look in the Basement (Non guardare in cantina) — **r.:** S. F. Brownrigg - **s., sc.:** Tim Pope - **f.** (Eastmancolor): Robert Alcott - **mo.:** Jerry Caraway - **m.:** Robert Farrar - **int.:** William Bill McGhee, Anne Mac Adams, Rosie Holotik, Gene Ross, Jessie Lee Fulton, Robert Dracup, Harryette Warren, Michael Harvey, Jessie Kirly, Hugh Feagin - **p.:** Hillmark Releasing Corporation - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Di.As.Film - **dr.:** 88'.

Dopo la vita — v. **Legend of Hell House, The**

Dopo l'urlo un uragano di violenza — v. **Blind Boxer**

Dormiglione, Il — v. **Sleeper**

Dov'è finita la 7ª Compagnia? — v. **Mais où est donc passée la 7ᵉ Compagnie?**

Drago si scatena, Il — **r.:** Taylor Rackin - **f.:** (Cinemascope, Technicolor) - **int.:** Chen Kuan-Tai, George Mac Murray, Janet Howard - **p.:** Salvatore Jannelli per Shaw Brothers - **o.:** Hong-Kong, 1973 - **di.:** Luxor International Films (reg.) - **dr.:** 105'.

Dudù il maggiolino a tutto gas — v. **Käfer auf Extratour, Ein**

Dudù il maggiolino scatenato — v. **Käfer Gibt Vollgas, Ein**

Due gattoni a 9 code... e mezza ad Amsterdam, I — **r.:** Richard Kean [Osvaldo Civi-

rani] - **s., sc.:** O. Civirani, Amedeo Sollazzo - **f.** (Eastmancolor): Walter Civirani - **scg.:** Giovanni Natalucci - **mo.:** Mauro Contini - **m.:** Ubaldo Continiello - **int.:** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, John Harwich, Alan Collins, Umberto D'Orsi, Antonio La Raina, Luca Sportelli, Gianni Pulone, Enzo Andronico - **p.:** Production International Film - **o.:** Italia, 1972 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 90'.

Duel, The (I quattro del drago nero) — **r.:** Chang Cheh - **s., sc.:** Chu Kang Chen - **f.:** (Cinemascope, Technicolor): King Mu To - **mo.:** Kuo Ting Hung - **m.:** Chen Yong Yu - **int.:** Ti Lung, Wang Ping, Yu Hui, David Chiang, Chuen Yuan, Yang Chih Ching, Cheng Kang Yeh, Ku Feng, Hsia Hui - **p.:** Runme Shaw - **o.:** Hong-Kong, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 100'.

Duel of Fists (Massacro di uomini violenti) — **r.:** Chang Cheh, I. Kuang - **f.** (Eastmancolor): Kung Mu-To - **mo:** Kuo Tinghung - **int.:** David Chiang, Ti Lung, Ching Li, Yang Chih Ching, Conony Daech, Wang Chung, Tang Ti, Hu Wei - **p.:** Runme Shaw per Shaw Brothers - **o.:** Hong Kong, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 108'.

Duro al servizio della polizia, Un — v. **Slaughter Big-Rip-Off**

Duro per la legge, Un — v. **Walking Tall**

E cominciò il viaggio nella vertigine — **r.:** Toni De Gregorio - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico.
V. altri dati e giudizio in « Bianco e Nero », 1974, nn. 9/12, pp. 97-98.

... E di Shaùl e di sicari sulle vie da Damasco — **r., s., sc.:** Gianni Toti - **asr.:** Stefano Rolla, Faruk Aubaisi, Omar Amiralay - **f.** (Eastmancolor): Mario Bernardo - **scg.:** G. Toti, Nino Giammarco - **mo.:** Roberto Perpignani - **m.:** Vittorio Gelmetti - **int.:** Georges Wilson (Shaùl), Alessandro Haber (ultimo sicario), Brizio Montinaro (Johanan Marcus), Jamil Awad (Shimeon-Kephas-Petrus), Imad Sef Eddin (Alexias, nipote di Shaùl), Adib Kaddura (governatore Claudius Lisia), Anna Odessa (Berenice, sorella di Agrippa), Aldo De Jaco (Erode Agrippa II), Romano Moschini (Ventidio Cumano), Antonio Maronese (Timotheos), Baha Sama'an (Cypros, sorella di Shaùl), Abdel Latif Fathi (Stephanos), Salim Mosa (Sergius Paulus), Laura De Marchi, Piero Maria Rossi - **p.:** La via di Damasco Cinematografica - **o.:** Italia-Siria, 1973 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico - **dr.:** 117'.

Eight Dragons Swords (Per un pugno di spade) — **r., s., sc.:** Cin San Un - **f.** (Telecolor): Chiang Ching - **mo.:** Cin San Un - **int.:** Chan Hung, Lit, Pan Ying Chee, Chiang Ping - **p.:** Chang Chung Loong - **o.:** Hong Kong, 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 83'.

Elle court, elle court la banlieue (La pendolare) — **r.:** Gerard Pirès - **s.:** tratto dal libro « Quatre heures de transport par jour » di Brigitte Gros - **sc.:** Nicole De Buron, G. Pirès - **f.** (Colore): Bernard Sury - **mo.:** Jacques Witta - **m.:** Ed Welch - **int.:** Marthe Keller (Marlène), Jacques Higelin (Bernard), Nathalie Courval (Marie), Victor Lanoux (Georges), Robert Castel (signore del C.R.S.), Evelyne Istria (signora del C.R.S.), Ginette Leclerc (sig.ra Blin) - **p.:** Pierre Braunberger per Films du Jeudi/Golan Production/Les Productions Artistes Associes - **o.:** Francia, 1973 - **di.:** United Artists Europa Inc. - **dr.:** 92'.

El Topo (El Topo) — **r.:** Alexandro Jodorowsky - **asr.:** José Luis González de León - **s., sc.:** A. Jodorowsky - **f.** (Eastmancolor): Raphael Cordkidi - **scg., c.:** A. Jodorowsky - **mo.:** Lilia Lupercio - **m.:** A. Jodorowsky - **int.:** A. Jodorowsky (El Topo), Brontis Jodorowsky (Brontis bambino), Mara Lorenzio (Mara), David Silva (il colonnello), Paula Romo (la donna in nero), José Antonio Alcaraz (lo sceriffo), Robert John (Brontis adulto), Julien de Meriche (il prete), Jacqueline Luis (la nana), Hector Martínez, Juan José Gurrola, Victor Fosado, Agustín Isunza, Felipe Díaz Garza - **p.:** Roberto Viskin per Producciones Panic - **o.:** Messico, 1971 - **di.:** Regionale - **dr.:** 125'.

Emerson, Lake and Palmer (Emerson Lake and Palmer) — **r.:** Nicholas Ferguson - **mo.:** Steve Hall - **m.:** Emerson, Lake, Palmer - **int.:** Keith Emerson, Greg Lake, Carl Palmer - **o.:** Gran Bretagna, 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 95'.

Emmanuelle (Emmanuelle) — **r.:** Just Jaeckin - **asr.:** Philippe Leriche - **s.:** dal *romanzo* omonimo di Emmanuelle Arsan - **sc.:** Jean Louis Richard - **f.** (Eastmancolor): Richard Suzuki, Marie Saunier - **scg.:** Baptiste Poirot - **mo.:** Claudine Bouche - **m.:** Pierre Bachelet - **int.:** Sylvia Kristel (Emmanuelle), Alain Cuny (Mario), Marika Green (Bee), Daniel Sarky (Jean), Jeanne Colletin (Ariane), Christine Boisson (Marie-Ange), Samantha, Gaby Brian, Gregory - **p.:** Yves Roosset-Rouard per Trinacria Films - Orphée Productions - **o.:** Francia, 1974 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 90'.

...E poi non ne rimase nessuno/Ein Unbekannter rechnet ab — **r.:** Peter Collinson - **s.:**

dal romanzo « Dieci piccoli indiani » di Agatha Christie - **sc.:** Enrique Llovet, Erich Kröhnke - **f.** (Technicolor): Fernando Arribas - **scg.:** José Maria Tapiador - **mo.:** Gabriele Reinecke - **m.:** Bruno Nicolai - **int.:** Oliver Reed (Hugh Lombard), Elke Sommer (Vera Clyde), Richard Attenborough (giudice Cannon), Stéphane Audran (Ilona), Gert Froebe (detective Blore), Herbert Lom (dott. Armstrong), Adolfo Celi (generale Sander), Charles Aznavour (Raven), Maria Rohm (Elsa), Alberto De Mendoza (Raven) - **p.:** Corona Filmproduktion, Monaco/Talia Film, Madrid/Coralta Cinematografica, Roma/Comeci-Senlis, Parigi - **o.:** Germania Occ. - Spagna - Italia - Francia, 1974 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 118'.

Erotomane, L' — **r., s., sc.:** Marco Vicario - **f.** (Panoramica, Technicolor): Giuseppe Rotunno - **mo.:** Nino Baragli - **m.:** Riz Ortolani - **int.:** Gastone Moschin, Janet Agren, Isabella Biagini, Milena Vukotic, Neda Arneric, Silvia Dionisio, Maria Antonietta Beluzzi, Jacques Dufilho, Vittorio Caprioli - **p.:** Atlantica Produzioni Cinematografiche - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Medusa - **dr.:** 100'.

Escaper, The (I tre magnifici del karaté) — **r.:** Li Tso Nan - **s., sc.:** Ting Shan Si - **f.:** (Cinemascope, Technicolor) - **int.:** Hung Chao Hsiung, Lau Tak Yin, Tong Thin, Yee Yuen - **p.:** Kwei Tsun Lun - **o.:** Hong-Kong, 1972 - **di.:** Regionale.

Esecutore oltre la legge — v. **Seins de glace, Les**

Esorcista, L' — v. **Exorcist, The**

Esperienze prematrimoniali — v. **Experiencia prematrimonial**

Età della pace, L' — **r.:** Fabio Carpi - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico.
V. altri dati e giudizio in « Bianco e Nero », 1974, nn. 9/12, pp. 104-106.

E' una sporca faccenda, tenente Parker! — v. **McQ**

Evénement le plus important depuis que l'homme a marché sur la Lune, L' (Niente di grave, suo marito è incinto) — **r.:** Jacques Demy - **ar.:** Jacques Corbel - **s., sc.:** J. Demy - **f.** (Telecolor): Andréas Winding - **scg.:** Bernard Evein - **mo.:** Anne Cotret - **m.:** Michael Legrand - **int.:** Marcello Mastroianni (Marco), Catherine Deneuve (Irene), Micheline Presle, Marisa Pavan, Alice Sapritch, Claude Melki, Mireille Mathieu, Madeleine Barbulée, Raymond Gérome, André Falcon, Marie Anne Mignal, Dominique Varda, Henri Brier, Jacques Legras - **p.:** Raymond Danon per Lira Film, Parigi/Roas, Roma - **o.:** Francia - Italia, 1974 - **di.:** Alpherat (reg.) - **dr.:** 101'.

...E vivono tutti felici e contenti — v. **Beautiful People**

Executive Action (Azione esecutiva) — **r.:** David Miller - **s.:** Donald Freed, Mark Lane - **sc.:** Dalton Trumbo - **f.** (colore): Robert Steadman - **scg.:** Kirk Axtell - **mo.:** George Grenville, Irving Lerner - **m.:** Randy Edelman - **int.:** Burt Lancaster (Farrington), Robert Ryan (Foster), Will Geer (Ferguson), Gilbert Green (Paulitz), John Anderson (Halliday), Paul Carr (Chris), Colby Chester (Tim), Ed Lauter (Capo dell'Operazione "Team A"), Richard Bull e Lee Delano (pistoleri della "Team A"), Walter Brooke (Smythe), Sidney Clute (impiegato deposito), Deanna Darrin (spogliarellista), Lloyd Gough (McCadden), Richard Hurst (venditore macchine usate), James Mc Coll (Lee Harvey Oswald - il falso Oswald), Joaquin Martinez (Art Mendoza), Oscar Oncidi (Jack Ruby), Tom Peters (sergente), Sandy Ward (poliziotto), William Watson (capo della "Team B"), Paul Sorenson (l'ufficiale Brown), John Brascia, Dick Miller, Hunter von Leer, Robert Karnes - **p.:** Edward Lewis per Executive Action Enterprises, in associazione con Wakeford-Orloff Inc. - **pa.:** Dan Bessie, Gary Horowitz - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Delta (reg.) - **dr.:** 90'.

Exorcist, The (L'esorcista) — **r.:** William Friedkin - **s., sc.:** Peter William Blatty, dal proprio romanzo omonimo - **f.** (Metrocolor): Owen Roizman - **scg.:** Bill Malley - **mo.:** Evan Lottman, Norman Gay, Bud Smith - **m.:** Jack Nitzsche - **int.:** Ellen Burstyn (la signora MacNeil), Max von Sydow (padre Merrin), Lee J. Cobb (tenente Kinderman), Kitty Winn (Sharon), Jack MacGowran (Burke Denning), Jason Miller (padre Karras), Linda Blair (Regan McNeil), padre William O'Malley (padre Dyer), Vasiliki Maliaros (madre di p. Karras), Titos Vandis (zio di p. Karras), Wallace Rooney (il vescovo), Ron Faber (assistente regista) - **p.:** William Peter Blatty per Warner Bros - **pe.:** Noel Marshall - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** P.I.C. - **dr.:** 123'.

Experiencia prematrimonial (Esperienze prematrimoniali) — **r., s.:** Pedro Maso - **sc.:** P. Maso, Antonio Vich - **f.** (Technicolor): Juan Mariné - **mo.:** Alfonso Santacana - **m.:** Augusto Alguero - **int.:** Ornella Muti (Sandra). Alessio Orano (Luis). Alberto Closas (il professore),

Julia Gutierrez Caba, Ismael Merlo, Mabel Karr, Carlos Lemos - **p.**: Pedro Maso per Pedro Maso P. C. Impala S. A. - **o.**: Spagna, 1972 - **di.**: Warner Bros-Dear - **dr.**: 90'.

Family Life (Family Life) — **r.**: Kenneth Loach - **ar.**: Sean Hudson - **s.**: dalla commedia televisiva « In Two Minds » di David Mercer - **sc.**: David Mercer - **f.** (Technicolor): Charles Stewart - **scg.**: William McCrow - **mo.**: Roy Watts - **m.**: Marc Wilkinson - **int.**: Sandy Ratcliff (Janice Baildon), Bill Dean (il signor Baildon), Grace Cave (la signora Baildon), Malcolm Tierney (Tim), Hilary Martyn (Barbara Baildon), Michael Riddall (il dott. Donaldson), Alan MacNaughtan (Carswell), Johnny Gee (l'uomo nel giardino), Bernard Atha, Edwin Brown, Freddie Clemson, Alec Coleman, Jack Connell, Ellis Dale, Terry Duggan, Rossana Garofala, Muriel Hunt, Jason James, David Markham, Julie May, Eleanor Montoya, Myrtle Mackenzie, Liz Mackenzie, Ena Owen, Ann Pendolf, Jill Richards, Rita Russel, Rosario Serrano, Allan Travell, Doremy Vernon, Chris Webb, Dorothy White - **p.**: Tony Garnett per Kestrel-Anglo EMI Presentation - **pa.**: Irving Teitelbaum - **o.**: Gran Bretagna, 1971 - **di.**: Gold Film - **dr.**: 106'.

Fantasma della libertà, Il — v. **Fantôme de la liberté, Le**

Fantôme de la liberté, Le (Il fantasma della libertà) — **r.**: Luis Buñuel - **asr.**: Pierre Lary - **s., sc.**: L. Buñuel, Jean-Claude Carrière - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Edmond Richard - **scg.**: Pierre Guffroy - **c.**: Jacqueline Guyot - **mo.**: Hélène Plemiannikov - **int.**: Adriana Asti (sorella del I° prefetto di polizia, dama in nero), Julien Bertheau (I° prefetto di polizia), Jean-Claude Brialy (Foucauld), Adolfo Celi (il medico di Legendre), Paul Frankeur (l'oste), Michel Lonsdale (il cappellaio), Pierre Maguelon (il gendarme Gérard), François Maistre (il professore), Hélène Perdrière (la vecchia zia), Michel Piccoli (II° prefetto d ipolizia), Claude Pieplu (il commissario), Jean Rochefort (Legendre), Bernard Verley (il capitano dei Dragoni), Monica Vitti (la signora Foucauld), Milena Vukotic (l'infermiera), Jenny Astruc (la moglie del professore), Pascale Audret (la signora Legendre), Ellen Bahl (la governante dei Legendre), Philippe Brigaud (il satiro), Philippe Brizard (il barista), Agnès Capri (la direttrice della scuola), Jean Champion (il medico), Jacques Debarry (il presidente del Tribunale), Anne-Marie Deschott (Edith Rosenblum), Michel Dhermay (l'ufficiale francese), Philippe Lancelot (un altro ufficiale), Paul Le Person (padre Gabriel), Pierre Lary (l'assassino assolto), Marius Laurey (il guardiano del cimitero) - **dp.**: Ully Pickard - **p.**: Serge Silberman per Greenwich Film - **o.**: Francia, 1974 - **dr.**: 107'.

Farfallon — **r., s., sc.**: Riccardo Pazzaglia - **f.** (Panoramica, Technicolor): Memmo Mancori - **mo.**: Sandro Peticca - **m.**: Ubaldo Continello - **int.**: Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Fiorenzo Fiorentini, Gina Rovere, Micky Pignatelli, Mario Carotenuto - **p.**: Cinemar-Variety Film - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Variety - **dr.**: 100'.

Fascista — **r.**: Nico Naldini - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: 20th Century Fox.
V. altri dati e giudizio in « Bianco e Nero », 1974, nn. 9/12, pp. 90-92.

Fat City (Città amara - Fat City) — **r.**: John Huston - **s.**: dal romanzo di Leonard Gardner - **sc.**: Leonard Gardner - **f.** (Eastmancolor): Conrad Hall - **scg.**: Richard Sylbert - **mo.**: Margareth Booth - **m., ca.**: Kris Kristofferson - **int.**: Stacy Keach (Billy Tully), Jeff Bridges (Ernie Munger), Susan Tyrell (Oma), Candy Clark (Faye), Nicholas Colasanto (Ruben), Art Aragon (Babe), Curtis Cokes (Earl), Sixto Rodriguez (Lucero), Billy Walker (Wes), Wayne Mahan (Bufford), Ruben Navarro (Fuentes) - **p.**: Ray Stark per Rastar, Columbia - **o.**: U.S.A., 1972 - **di.**: Arden (reg.) - **dr.**: 56'.

Fatevi vivi la polizia non interverrà — **r.**: Giovanni Fago - **s.**: Adriano Bolzoni - **sc.**: A. Bolzoni, G. Fago - **f.** (Eastmancolor): Roberto Gerardi - **scg.**: Amedeo Fago - **m.**: Piero Piccioni - **int.**: Henry Silva (Caprile), Gabriele Ferzetti (Frank Salvatore), Philippe Leroy (il maestro), Rada Rassimov (rapitrice), Lia Tanzi (Marisa), Luciano Bartoli (Rosolino), Marco Bonetti (Pino), Armando Brancia (avv. Zevi), Omero Antonutti (ing. Bonfanti) - **p.**: Produzioni Associate Delphos - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: United Artists Europa Inc. - **dr.**: 98'.

Fatti di gente perbene — **r.**: Mauro Bolognini - **s.**: Sergio Bazzini - **sc.**: S. Bazzini, M. Bolognini - **f.** (Technospes): Ennio Guarnieri - **scg.**: Guido Iosia - **mo.**: Nino Baragli - **m.**: Ennio Morricone - **int.**: Giancarlo Giannini (Tullio Murri), Catherine Deneuve (Linda Murri), Fernando Rey (Augusto Murri), Marcel Bozzufi (il giudice Stanzani), Corrado Pani (Pio Naldi), Tina Aumont (Rosa Bonetti), Rina Morelli (Giannina Murri), Laura Betti (Tisa Borghi), Ettore Manni (Carlo Secchi), Paolo Bonacelli (Francesco Bonmartini), Giacomo Rossi Stuart (Riccardo Murri), Lino Troisi (un giornalista), Andrea Matteuzzi (il Pubblico Ministero), Bruno Lanzarini (il cardinal Svampa), Valentino Macchi (prelato assistente), Augusto Gallina (delatore del giudice), Francesco D'Adda, Mario Tessuto,

Silvana Rossi - **p.:** Luigi Scattini, Alberto Adami, Mario Ferrari per Filmarpa, Roma/ Lira Films, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1974 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 115'.

Fear in the Night (Paura nella notte) — **r.:** Jimmy Sangster - **asr.:** Ted Morley - **s., sc.:** J. Sangster, Michael Syson - **f.** (Technicolor): Arthur Grant - **mo.:** Peter Weatherley - **m.:** John McCabe - **int.:** Judy Geeson (Peggy Heller), Joan Collins (Molly Carmichael), Ralph Bates (Robert Heller), Peter Cushing (Michael Carmichael), Gillian Lind (signora Beamish), James Cossins (il medico), John Brown (1° poliziotto), Brian Grellis (2° poliziotto) - **p.:** Jimmy Sangster per Hammer - **o.:** Gran Bretagna, 1972 - **di.:** Indief - **dr.:** 92'.

Femmine sono nate per fare l'amore, Le — v. **Au Pair Girls**

Fiction Makers, The (L'organizzazione ringrazia, firmato il Santo) — **r.:** Roy Baker - **ar.:** Gordon Gilbert - **s.:** John Kruse sul personaggio creato da Leslie Charteris - **sc., d.:** John Kruse, Harry W. Junkin - **f.** (Eastmancolor): Michael Reed - **scg.:** Alan Harris - **mo.:** Bert Rule - **m.:** Edwin Astley - **int.** Roger Moore (il Santo), Sylvia Syms (la scrittrice), Justine Lord, Kenneth J. Warren, Philip Locke, Tom Clegg, Nicholas Smith, Roy Hanlon, Peter Ashmore, Caron Gardner, Frank Maher, Graham Armitage, Lila Kaye, Joe Gibbons, Roy Boyd, Anthony Blackshaw - **p.:** Robert S. Baker per British Board of Film Censor - **o.:** Gran Bretagna, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 98'.

Figli di nessuno — **r.:** Bruno A. Gaburro - **s., sc.:** Ambrogio Molteni, Giacomo Gramegna, B. A. Gaburro - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Marcello Masciocchi - **mo.:** Francesco Bertuccioli - **m.:** Carlo Savina - **int.:** Gabriele Tinti, Erika Blanc, Edilio Kim, Chris Avram, Sara Sperati, Enzo Marano, Melù Valente, il bambino Marco Liofredi - **p.:** Armando Bertuccioli per Lido Cinematografica, Hermann Film - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Nettunia (reg.) - **dr.:** 95'.

Figli di zanna bianca, I — **r.:** Maurizio Pradeaux - **s.:** Arpad De Riso, Giovanni Scolaro - **sc.:** A. De Riso, G. Scolaro, M. Pradeaux - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Gianni Antinori - **mo.:** Enzo Alabiso - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Sal Borgese, Ileana Rigano, Peter Fabian, Danny Robil, Antonio Maimone, Claudio Bianchi, Gualtiero Rispoli, Luciano Rossi, Alessandro Pierella, Claudio Giargi - **p.:** Graziano Fabiani, Egidio Gelso per FGR - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Effegierre (reg.) - **dr.:** 88'.

Figlio della sepolta viva, Il — **r.:** André Colbert [Luciano Ercoli] - **s., sc.:** Aurelia Tuzzi - **f.** (Technicolor): Aldo De Robertis - **scg.:** Carlo Gentili - **mo.:** Angelo Curi - **m.:** Franco Micalizzi - **int.:** Fred Robsahn (François), Eva Cemerys (Giovanna), Pier Maria Rossi (l'italiano), Gabriella Lepori (Elisabetta), Anna Fadda (Nano), Gianni Cavina (Dany), Piero Lulli (Amadeus), Liliana Gerace, Salvatore Puntillo, Aldo Cecconi, Agostina Belli - **p.:** Enzo Doria per T.R.A.C. - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Euro International Films - **dr.:** 84'.

Finché c'è guerra c'è speranza — **r., s.:** Alberto Sordi - **sc.:** Leo Benvenuti, Pietro De Bernardi, A. Sordi - **f.** (Telecolor): Sergio D'Offizi - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Alberto Sordi (Pietro Chiocca), Silvia Monti (sua moglie Silvia), Alessandro Cutolo (lo zio di Silvia), Matilde Costa Giuffrida (suocera), Edy Faietta (generale Gutierrez), Mauro Firmani (Ricki Chiocca), Fernando Daviddi (Giovannone Chiocca), Eliana De Santis (Giada Chiocca), Marcello Di Falco (Jepson), Roy Bosier (collaudatore aerei), Lorenzo Piani, Carla Mancini **p.:** Rizzoli Film - **o.:** Italia, 1975 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 124'.

Fiore dai petali d'acciaio, Il — **r.:** Gianfranco Piccioli - **s.:** Gianni Martucci - **sc.:** G. Martucci, Roman Llido-Vicente, G. Piccoli - **f.** (Techniscope, Technicolor): Antonio Borghesi - **scg.:** Rita Sala, Enor Silvani - **mo.:** Attilio Vicioni - **m.:** Marcello Giombini - **int.:** Gianni Garko (Andrea Valenti), Carroll Baker (Evelyn), Ivano Staccioli (ispettore), Pilar Velasquez (Dea), Paola Senatore (Daniela), Umberto Raho (direttore clinica psichiatrica), Angelo Bassi, James Harris, Alba Maiolini, Eleonora Morana, Alessandro Perella, Giuseppe Mattei - **p.:** Mauro Berardi, Riccardo Cerro per Parva Cinematografica, Roma/Diasa Film, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 97'.

Fiore delle Mille e una notte, Il — **r.:** Pier Paolo Pasolini - **s.:** P. P. Pasolini da « Le Mille e una notte » - **sc.:** P.P. Pasolini, Dacia Maraini - **f.** (Technicolor): Giuseppe Ruzzolini - **scg.:** Dante Ferretti - **c.:** Danilo Donati - **mo.:** Nino Baragli, Tatiana Casini, Enzo Ocone - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Ninetto Davoli (Aziz), Franco Merli (Nur Er Din), Franco Citti (il genio), Ines [Mascia] Pellegrini (Zumurrud), Tessa Bouchè (Aziza), Abadit Ghidei (principessa Dunya), Fessazion Gherentiel (il giovane nell'ep.. di Haroubd-al-Rachid), Giana Idris (la giovane dell'ep. di Haroubd-al-Rachid), Margareth Clementi, Luigina Rocchi, Alberto Argentino, Francesco Paolo Governale, Salvatore Sapienza, Gioacchino Castellini, Barbara Grandi, Franca Sciutto, Salvatore Verdetti, Zeudi Bia-

solo - **p.:** Alberto Grimaldi per PEA Sas., Roma/Les Productions Artistes Associés, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1973 - **di.:** United Artists Europa - **dr.:** 130'.

Fiore di carne — v. **Turks Fruit**

Fischia il sesso — **r.:** Gian Luigi Polidoro - **s.:** G.L. Polidoro - **sc.:** Rafael Azcona, G.L. Polidoro, Antonio Paoletti - **f.** (Technicolor): Benito Romano Frattari - **scg.:** Antonio De Roia - **mo.:** Sergio Montanari - **m.:** Nando De Luca - **int.:** Rita Tushingham (Carol), Aldo Maccione (Gavino), Leopoldo Trieste (Leonard), Barbara Spiegel (Rachel), Piero Gerlini (cugino di Gavino), Gigi Ballista (proprietario dell'agenzia matrimoniale), Mario De Vecchi, Carla Mancini - **p.:** Sacrosiap-Terza-film - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Cidif - **dr.:** 102'.

Fists of Vengeance, The (Il ritorno di Chen, la furia scatenata) — **r.:** Chen Hung Man - **s., sc.:** Hou Tseng, Cheng Te Kuai - **f.** (Intalscope, Eastmancolor): Liao Wan Wen - **mo.:** Chen Hung Man - **int.:** Kung Bun (Chen), Shoji Karada, Lu Pi Chen, Tang Hsin, Tsao Chien, Wei Tsu Yun, Lu Pnig, Han Su, Chen Mui Lou, Han Chieng, Yung Lung, Cheng Fu Hsiung, Pai I Feng, Chu Fei, Chiang Chih Yang, Yu Sung Chao - **p.:** Hsiung Ping Chung per Intercontinental - **o.:** Hong-Kong, 1972 - **di.:** Panta, Cinematografica - **dr.:** 89'.

Flavia la monaca musulmana — **r.:** Gianfranco Mingozzi - **s.:** Sergio Tau, Raniero De Giovambattista, Francesco Vieri - **sc.:** G. Mingozzi, Fabrizio Onofri, S. Tau, Bruno Di Geronimo - **f.** (Panoramica, Technicolor): Alfio Contini - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **m.:** Nicola Piovani - **int.:** Florinda Bolkan (Flavia), Maria Casarès (Suor Agata), Claudio Cassinelli (Abraham), Anthony Corlan (Hairadin), Spiros Focas (Ser Riccardo), Diego Michelotti, Raika Juri, Jill Pratt, Franca Grey, Laura De Marchi - **p.:** P.A.C. Produzioni Atlas Consorziate, Roma/R.O.C., Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1973 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 102'.

Foresta che vive, La — v. **Bij de beesten af**

For Pete's Sake (Chi te l'ha fatto fare?) — **r.:** Peter Yates - **asr.:** Harry Caplan - **s., sc.:** Stanley Shapiro, Maurice Richlin - **f.** (Eastmancolor): Laszló Kovács - **scg.:** Gene Callaghan - **mo.:** Frank P. Keller **m.:** Artie Butler - **ca.:** «For Pete's Sake Don't Let Him Down» di Artie Butler, Mark Lindsay, cantata da Barbra Streisand - **int.:** Barbra Streisand (Henriette, detta Henry), Michael Sarrazin (Pete Robbins), Estelle Parsons (Helen), William Redfield (Fred), Molly Picon (la signora Cherry), Louis Zorich (Nick), Vivian Bonnell (Loretta), Richard Ward (Bernie), Heywood Hale Broun (il giudice Hiller), Joe Maher (il signor Coates), Vincent Schiavelli, Fred Stuthman, Ed Bakey (Angelo Visconti), Peter Mamakos (Dominic Visconti), Norman Marshall (primo lavoratore), Wil Albert (il poliziotto vestito da donna), Joseph Hardy (secondo poliziotto), Jack Hollander, Gary Pagett, Herb Armstrong, Bella Bruck, Anne Ramsey, Bill McKinney, Sid Miller, Martin Lee Erlichman - **dp.:** Jim Di Gangi - **p.:** Martin Erlichman, Stanley Shapiro per Rastar. A Persky-Bright, Barclay Product. - **o.:** U.S.A., 1974 - **di.:** Ceiad-Columbia - **dr.:** 88'.

40 Carats (La signora a 40 carati) — **r.:** Milton Katselas - **s.:** tratto da una commedia di Barillett e Gredy - **sc.:** Leonardo Gershe - **f.** (Colore): Charles B. Lang jr. - **scg.:** Robert Clatworthy - **mo.:** David Blewitt - **m.:** Michel Legrand - **int.:** Liv Ullmann (Ann Stanley), Edward Albert (Peter Lathan), Gene Kelly (Billy Boylan), Binnie Barnes (Maud Erioson), Deborah Raffin (Trina Stanley), Billy Green Bush (J.D. Rogers), Nancy Walker (sig.ra Margolin), Don Porter (sig. Latham), Rosemary Murphy (sig.ra Latham) - **p.:** M.J. Frankovich - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Ceiad Columbia - **dr.:** 105'.

Four Dimensions of Greta, The (Le avventure sessuali di Greta in 3D) — **r.:** Peter Walker - **asr.:** Brian Lawrence, Robert Fennell - **s., sc.:** Murray Smith - **f.** (Eastmancolor): Peter Jessop - **mo.:** Matt McCarthy - **m.:** Harry South - **int.:** Leena Skoog (Greta), Tristan Rogers (Hans Wimar), Karen Boyes (Sue), Alain Curtis (Robert), Robin Askwith (Roger), Kenneth Hendel, John Clive, Nick Zaran, Martin Wyldeck, Godfrey Kenton, Pearl Hackney, Elizabeth Bradley, Erika Raffael, Carole Allen, Bill Maynard, Marion Grimaldi, Steve Emerson, Ivor Salter, Richard O'Brian - **p.:** Peter Walker - **pa.:** Ray Selfe - **o.:** Gran Bretagna, 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Fra' Tazio da Velletri — **r.:** Romano Gastaldi - **s., sc.:** Leo Chiosso, Gustavo Palazio - **f.** (Technicolor): Remo Grisanti - **mo.:** Adriano Tagliavia - **m.:** Carlo Savina - **int.:** Ray O'Connor [Remo Capitani], Glaudo Onorato, Christa Linder, Margaret Rose Keil, Edmondo Tieghi, Linda Sini, Luciana Turina, Dada Gallotti, Eva Gabriel, Claudia Bianchi, Eva Maria Grubunuller - **p.:** Taro Film - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Seven (reg.) - **dr.:** 90'.

Fratelli del vento, I — v. **Brother of the Wind**

Friends of Eddie Coyle, The (Gli amici di Eddie Coyle) — **r.:** Peter Yates - **asr.:** Peter Scoppa, Sal Scoppa - **s.:** tratto dal romanzo di George V. Higgins - **sc.:** Paul Monash - **f.** (Panavision, Technicolor): Victor J. Kemper - **scg.:** Gene Callahan - **mo.:** Pat Jaffe - **m.:** Dave Grusin - **int.:** Robert Mitchum (Eddie Coyle), Peter Boyle (Dillon), Richard Jordan (Dave Foley), Steven Keats (Jackie), Alex Rocco (Scalise), Joe Santos (Artie Van), Mitchell Ryan (Partridge), Marvin Lichterman (Vernon), Kevin O'Morrison (direttore banca), Carolyn Pickman (Nancy), Margaret Ladd (Andrea), Mattews Cowles (Pete), Helena Carroll (Sheila Coyle), Jane House (Wanda), Michael McCleery (il bambino), Alan Koss, Dennis McMullen, Judith Odgen Cabot, Robert Anthony, Gus Johnson - **p.:** Paul Monash per Paramount - **pa.:** Charles Maguire - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 101'.

From Beyond the Grave (La bottega che vendeva la morte) — **r.:** Kevin Connor - **asr.:** John Peverall - **s.:** basato su una storia di Chetwynd-Hayes - **sc.:** Robin Clarke, Raymond Christodoulou - **f.** (Technicolor): Alan Hume - **scg.:** Bert Davey - **mo.:** John Ireland - **m., dm.:** Douglas Gamley - **int.:** Peter Cushing (proprietario); **ep.: The Gate Crasher:** David Warner (Edward Charlton), Wendy Allnutt (Pamela), Rosalind Ayres (prostituta), Marcel Steiner; **ep.: An Act of Kindness:** Donald Pleasence, Ian Bannen (Christopher Lowe), Diana Dors (Mabel Lowe), Angela Pleasence (Emily); **ep.: The Elemental:** Margaret Leighton (signora Orloff), Ian Carmichael (Reggie Warren), Nyree Dawn Porter (Susan Warren); **ep.: The Door:** Ian Ogilvy (William Seaton), Lesley-Anne Down (Rosemary Seaton), Jack Watson (Michael Sinclair) - **dp.:** Teresa Bolland - **p.:** Max J. Rosenberg, Milton Subotsky per Amicus/Warner Bros - **pa.:** John Dark - **o.:** Gran Bretagna, 1973 - **di.:** Dear International - **dr.:** 97'.

Fuhrer en folie, Le (Tre ramazze in fuori gioco) — **r.:** Philippe Clair - **s., sc.:** Ph. Clair, Anita Benzaquen - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Jean Paul Schwartz - **mo.:** Jacques Witta - **m.:** Carlo Rustichelli - **int.:** Alice Sapritch, Henri Tisot, Louis Rego, Patrick Topaloff, Maurice Risch, Michel Galabru, Pierre Doris, Venantino Venantini, Georges de Cannes, Ph. Clair - **p.:** Ciné Lumières de Paris - Les Films de la Sein Paris, Parigi/Lotar Film, Roma/Phein Main Film, Monaco - **o.:** Francia-Italia-Germania Occ., 1973 - **di.:** Dear International - **dr.:** 90'.

Furto di sera un bel colpo si spera — **r.** Mariano Laurenti - **s.:** Pippo Franco, M. Laurenti - **sc.:** P. Franco, M. Laurenti, Franco Mercuri, Francesco Milizia - **f.** (Technospes): Clemente Santoni - **scg.:** Antonio Visone - **mo.:** Giuliana Attenni, Gabriela Vitale - **m.:** P. Franco - **int.:** P. Franco (Quinto Sgabelloni), Giancarlo Prete (Marcello), Piero Vida (Riccardo), Thomas Rudy (Euforia), Monica Monet (Nicoletta), Costanza Spada, Memmo Carotenuto, Aldo Giuffré - **p.:** M. Laurenti, Pippo Franco, Fulvio Lucisano per Compagnia Internazionale Cinematografica - Italian International Film - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Italian International Film - **dr.:** 100'.

Gang dei bassotti, La — v. **Little Cigars**

Gang dei doberman colpisce ancora, La — v. **Daring Dobermans, The**

Gatto e il topo, Il — v. **Cat and Mouse**

Giornata di Ivan Denisovich, Una — v. **One Day in the Life of Ivan Denisovich**

Giorno del delfino, Il — v. **Day of the Dolphin, The**

Girotondo dell'amore, Il — v. **Reigen**

Gishiki (La cerimonia) — **r.:** Nagisa Oshima - **s., sc.:** Tsutomo Tamura, Mamoru Sasaki, Nagisa Oshima - **f.** (Scope, colore): Toichorô Narushima - **scg.:** Jushu Toda - **mo.:** Keiichiro Uraocha - **m.:** Toru Takemitsu - **int.:** Kenzô Kawarazaki (Masuo Sakurada), Atsuo Nakamura (Terumichi Tachibana), Akiko Atsoku Kaku (Ritsuko Sakura), Koyama (Setsuko Sakurada), Kiyoshi Tsuchiya (Tadashi Sakurada), Kei Sato (Kazuomi Sakurada), Nobuko Otawa (Shizu Sakurada), Shizue Kawarazaki (Tomiko Sakurada), Maki Takayama (Kiku Sakurada), Hosei Komatsu (Isamu Sakurada) - **p.:** Kinshiru Kuzui, Takuji Yamaguchi per Sôzosha, A.G.T. - **o.:** Giappone, 1971 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico - **dr.:** 123'.

Giudice e la minorenne, Il — **r., s.:** Franco Nucci - **sc.:** F. Nucci, Gianni Martucci - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Enzo Oddone - **mo.:** Enzo Monachesi - **m.:** Franco e Mino Reitano - int.: Chris Avram, Susan Scott, Romy Shell, Flora Saggese, Ketty Barbero, Antinisca Nemour, Giuliana Rivera, Piero Mazzarella - **p.:** Oscar Film - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Alpherat - **dr.:** 90'.

Giuoco della verità, Il — **r.:** Michele Massa - **s.:** M. Massa - **sc.:** M. Massa, Piergiovanni

Anchisi - **f.** (Technicolor): Armando Nannuzzi - **scg.:** Elio Balletti - **mo.:** Nino Baragli - **m.:** Luciano Michelini - **int.:** Bekim Fehmiu (Alberto Santoro), Carla Gravina (Anna Incoronato), Angela Luce (Immacolata), Maria Fiore (Rosa Cuccaro), Ugo D'Alessio (Salvatore Improta), Piergiovanni Anchisi (Vitaliano), Ferruccio De Ceresa (il Pubblico Ministero), Antonella Della Porta (una prostituta), Isa Di Benedetto (altra prostituta), Nando Di Lena (Antonio Cuccaro), Cesarina Gheraldi (Sandrina Piscopo), Marzio Margine (Di Finizio), Marcello Mandò (Luigi Grassia), Isabella Marchall (la donna sullo yacht), Paolo Massa (figlio di Santoro), Anna Odessa (Flora), Aleka Paisi (Maria Improta), Giacomo Piperno (Vittorio Cuccaro), Stefano Satta Flores (l'avvocato Monti), Rosaria Vadacca (altra prostituta) - **p.:** 3M Cinematografica - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Alpherat (reg.) - **dr.:** 97'.

Giustiziere della notte, Il — v. **Death Wish**

Glass House, The (Truman Capote: la corruzione, il vizio e la violenza) — **r.:** Tom Gries - **s.:** tratto dal romanzo « The Glass House » di Truman Capote e Wyat Cooper - **sc.:** Tracy Keenan Wynn - **f.** (Colore): Jules Brenner - **mo.:** Gene Fowler jr. - **m.:** Billy Goldenberg - **int.:** Vic Morrow, Clu Gulager, Billy Dee Williams, Alan Alda, Kristoffer Tabori, Dean Jagger, Scott Hylands, Edward Bell, Roy Jenson, Alan Vint - **p.:** W. Robert Christiansen, Rick Rosenberg - **o.:** U.S.A., 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Glissements progressifs du plaisir (Spostamenti progressivi del piacere) — **r.:** Alain Robbe-Grillet - **s., sc., d.:** A. Robbe-Grillet - **f.** (Eastmancolor): Yves Lafaye - **mo.:** Bob Wade - **m.:** Michel Fano - **int.:** Anicée Alvina (la prigioniera), Olga Georges Picot (Nora l'avvocatessa), Jean-Louis Trintignant, Michel Lonsdale (il magistrato), Jean Martin (il pastore), Marianne Egerick (Claudia), Claude Marcault (suor Giulia), Maxence Mailfort (il cliente), Nathalie Zeiger (suor Maria) Bob Wade (il seppellitore), Hubert Niogret (il fotografo), Alain Robbe-Grillet (un passante), Catherine Robbe-Grillet (una religiosa), Frank Verpillat - **p.:** Cosefa, Snetc - **o.:** Francia, 1973 - **di.:** Medusa - **dr.:** 110'.

Godspell (Godspell ... il Vangelo secondo i nostri tempi) — **r.:** David Greene - **s.:** dalla commedia musicale di John Michael Tebelak, Stephan Schwartz - **sc.:** D. Greene, J. M. Tebelak - **f.** (Colore): Richard H. Heimann - **scg.:** Brian Eatwell, Ben Kasazkow - **mo.:** Alan Heim - **m.:** S. Schwartz - **ca.:** « Prepare Ye » (« The Way of the Lord »), « Save the People », « Day by Day », « Turn Back, O Man », « Bless the Lord », « All for the Best », « All Good Gifts », « Light of the World », « Alas for You », « Beautiful City », « On the Willows » di S. Schwartz; « By My Side » di Peggy Gordon, Jay Hamburger - **int.:** Victor Gaber (Victor), David Haskell (David), Jerry Sroka (Jerry), Lynne Thigpen (Lynne), Katie Hanley (Katie), Robin Lamont (Robin), Gilmer McCormick (Gilmer), Joanne Jonas (Joanne), Merrell Jackson (Merrell), Jeffrey Mylett (Jeffrey) - **p.:** Edgar Lansbury e Kenneth Utt per Columbia - A. Lansbury, Duncan, Beruh Production - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Ceiad-Columbia - **dr.:** 99'.

Gold (Il segno del potere) — **r.:** Peter Hunt - **asr.:** Peter Price - **s.:** tratto dal romanzo « Gold Mine » di Wilbur Smith - **sc.:** W. Smith, Stanley Price - **f.** (Panavision, Technicolor): Ousanna Rawi - **scg.:** Alec Vetchinsky - **mo.:** John Glen - **m.:** Elmer Berstein - **ca.:** « Gold » di Elmer Bernstein e Don Black, cantata da Jimmy Helms, « Wherever Love Takes Me » di Elmer Bernstein e Don Black, cantata da Maureen McGovern, « Where Have You Been All My Life » di Elmer Bernstein e Don Black, cantata da Trevor Chance - **int.:** Roger Moore (Rod Slater), Susannah York (Terry Steyner), Ray Milland (Hurry Hirschfeld), Bradford Dillman (Manfred Steyner), John Gielgud (Farrell), Tony Beckley (Stephen Marais), Simon Sabela (« Big King »), Marc Smith (Tex Kierman), John Hussey (Plummer), Bernard Horsfall (Kowalski), Norman Coombes (Lemmer), George Jackson (il medico della miniera), Ken Hare (Jackson), Paul Mafela (Jimmy), Ralph Loubser (un capitano), Dennis Smith (il radiocommentatore), Paddy Norvel (la ragazza nel bar), Garth Tuckett, Albert Raphael, Lloyd Lilford, Alan Craig e John Kingley (minatori), Karl Duering, Paul Hansard, André Maranne, Nadim Sawalha, Gideon Kolb e John Bay (membri del Sindacato) - **p.:** Michael Klinger per Avton Film Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1974 - **di.:** Ceiad Columbia - **dr.:** 120'.

Golden Voyage of Sinbad, The (Il viaggio fantastico di Sinbad) — **r.:** Gordon Hessler - **asr.:** Miguel A. Gil jr. - **s.:** Bryan Clemens, Ray Harryhausen - **sc.:** B. Clemens - **f.** (Eastmancolor): Ted Moore - **scg.:** Fernando Gonzales - **c.:** Verena Coleman, Gabriella Falk - **mo.:** Roy Watts - **m.:** Miklos Rozsa - **int.:** John Phillip Law (Sinbad), Caroline Munro (Margiana), Tom Baker (Koura), Douglas Wilmer (Vizier), Martin Shaw (Rachid), Grégoire Aslan (Hakim), Kurt Christian (Haroun), Takis Emmanuel (Achmed), John D. Garfield (Abdul), Aldo Sambrell (Omar) - **p.:** Charles H. Schneer, Ray Harryhausen per Morningside Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1973 - **di.:** Ceiad Columbia - **dr.: 105'.**

Governante, La — **r.:** Gianni Grimaldi - **s.:** dalla commedia omonima di Vitaliano Brancati - **sc.:** Gianni Grimaldi - **f.** (Telecolor): Gastone Di Giovanni - **scg.:** Giuseppe Bassan - **mo.:**

Daniele Alabiso - **m.:** Piero Umiliani - **int.:** Turi Ferro (Leopoldo Platania), Martine Brochard (Caterina), Paola Quattrini (Elena, nuora di Leopoldo), Pino Caruso (Enrico Platania), Agostina Belli (Jana), Vittorio Caprioli (Alessandro, lo scrittore), Christa Linder (Francesca), Umberto Spadaro (il portinaio Piedemolle), Giuseppe Pattavina, Pippo Valenti, Massimiliano Filoni, Deborah Laezza, Lorenzo Piani, Alessandro Perrella - **p.:** Bi.Di.A Film - Cinematografica Princeps - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Italian International Film - **dr.:** 120'.

Grande amore da 50 dollari, Un — v. **Cinderella Liberty**

Grande Gatsby, Il — v. **Great Gatsby, The**

Grande Maffia, La (Un matto, due matti, tutti matti) — **r., s., sc.:** Philippe Clair - **asr.:** Hubert Watrinet, Ibrahim Seck - **f.** (Supercinevision, Eastmancolor): Edmond Séchan - **scg.:** Claude Blosseville - **mo.:** Germaine Lamy - **m.:** Claude Bolling - **int.:** Francis Blanche, Aldo Maccione, Dominique Zardi, Sydney Chaplin, Michel Galabru, Achille Zavatta, Sim Amarande, Bernard Lavalette, Serge Davril, Michel Bayard, Chantal Nobel, Philippe Clair - **p.:** Comacico-Copernic, Parigi/Amlf, Milvia, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1971 - **di.:** Regionale - **dr.:** 86'.

Grazie, per quel caldo dicembre — v. **Warm December, A**

Great Gatsby, The (Il grande Gatsby) — **r.:** Jack Clayton - **asr.:** David Tringham, Alex Hapsas - **s.:** basato sul romanzo di F. Scott Fitzgerald - **sc.:** Francis Ford Coppola - **f.** (Eastmancolor): Douglas Slocombe - **scg.:** Eugene Rudolf, Robert Laing - **mo.:** Tom Priestley - **m.:** Nelson Riddle - **ca.:** « What'll I Do? » di Irving Berlin, cantata da Bill Atherton, « The Sheikh of Araby » di H. B. Smith, F. Wheeler, P. Snyder, « Five Foot Two, Eyes of Blue » di S. Lewis, J. Young, R. Henderson, cantata da Nick Lucas, « Who? » di O. Harbuch, Oscar Hammerstein II, Jerome Kern, « I'm Gonna Charleston Back to Charleston » di R. Turk, L. Handman, cantata da Nick Lucas, « Yes, Sir, That's My Baby » di G. Kahn, W. Donaldson, « We've Met Before » di Irving Berlin, Nelson Riddle, « Whispering » di J. Schonberger, R. Coburn, V. Rose, « Charleston » di C. Mack J. Johnson, « It Had to Be You » di G. Kahn, T. Jones, « When You and I Were Seventeen » di G. Kahn, C. Rosoff, cantata da Nick Lucas, « Alice Blue Gown » di J. McCarthy, H. Tierney, « My Favourite Beau » di Irving Berlin, Nelson Riddle, « Kitten on the Keys » di Z. Confrey, « Beale Street Blues » di W. C. Handy (assolo di piano di Jeff Stacey), « Ain't We Got Fun » di G. Kahn, R. Egan e R. Whiting - **int.:** Robert Redford (Jay Gatsby), Mia Farrow (Daisy Buchanan), Bruce Dern (Tom Buchanan), Karen Black (Myrtle Wilson), Scott Wilson (George Wilson), Sam Waterson (Nick Carraway), Lois Chiles (Jordan Baker), Howard Da Silva, Robert Blossom, Edward Herrman, Elliot Sullivan, Arthur Hughes, Kathryn Leigh Scott, Beth Porter, Paul Tamarin, John Devlin, Patsy Kensit, Marjorie Wildes, Blain Fairman, Bob Sherman, Norman Chauncer, Regina Baff, Janet Arters, Louise Arters, Sammy Smith - **dp.:** Norman I. Cohen, Peter Price - **p.:** Hank Moonjean - **p.:** David Merrick per Newdon Company - **o.:** U.S.A., 1974 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 146'.

Gruppo di famiglia in un interno — **r.:** Luchino Visconti - **s.:** Enrico Medioli - **sc.:** E. Medioli, Suso Cecchi D'Amico, L. Visconti - **f.** (Technicolor): Pasqualino De Santis - **scg.:** Mario Garbuglia - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **m.:** Franco Mannino - **int.:** Burt Lancaster (il professore), Helmut Berger (Konrad Hübl), Silvana Mangano (la marchesa Bianca Brumonti), Claudia Marsani (Lietta), Stefano Patrizi (Stefano), Elvira Cortese, Philippe Hersent, Guy Trejan, Jean-Pierre Zola, Umberto Rao (il maresciallo), Enzo Fiermonte (il capomastro), Romolo Valli (l'avv. Micheli) - **p.:** Giovanni Bertolucci per Rusconi Film, Roma/Gaumont International, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1974 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 122'.

Guappi, I — **r.:** Pasquale Squitieri - **s.:** Ugo Pirro, Michele Prisco, P. Squitieri - **sc.:** Ugo Pirro, P. Squitieri - **f.** (Technospes): Eugenio Bentivoglio - **scg.:** Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo.:** Mario Morra - **m.:** Gigi e Franco Campanino - **int.:** Claudia Cardinale (Lucia), Franco Nero (Nicola), Fabio Testi (Gaetano), Lina Polito (Nannina), Raymond Péllegrin (Aiossa), Nino Vingelli (Luigi), Gengher Gatti (Prence), Rosalia Maggio (signora Scognamiglio), Rita Forzano (Luisella), Antonio Orlando (Pasquale Scalzo), Pino Morabito (un magistrato tribunale minorenni), Edmondo Mosca, Benito Artesi, Anna Walter, Luigi Antonio Guerra - **p.:** Gianni Hecht Lucari per Documento Film - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Titanus - **dr.:** 105'.

Guerriere dal seno nudo, Le (Le amazzoni di Terence Young) — **r.:** Terence Young - **s.:** Dino Maiuri, Massimo De Rita, dal romanzo di Richard Aubrey - **sc.:** D. Maiuri, M. De Rita, Serge De La Roche - **f.** (Technicolor): Aldo Tonti - **scg.:** Mario Garbuglia - **mo.:** Roger Dwyre - **m.:** Riz Ortolani - **int.:** Alena Johnston (Antiope), Sabine Sun (Oreteia), An-

gelo Infanti (Teseo), Luciana Paluzzi (Fedra), Malissa Longo (Letera), Fausto Tozzi (il generale), Rosanna Yanni, Helga Liné, Godela Meyer, Anna Petocchi, Agnes Kalpagos - **p.:** Monteluce Film, Roma/Les Films la Boétie, Parigi/Montana, Zurbano Film, Madrid - **o.:** **Italia-**Francia-Spagna, 1974 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 110'.

Guess What We Learned in School Today? (Ore dieci lezione di sesso) — **r.:** John G. Avildsen - **s.:** Eugene Price - **sc.:** E. Price, J. G. Avildsen - **f.** (Colore DeLuxe): J. G. Avildsen - **mo.:** J. G. Avildsen - **m.:** Harper McKay - **ca.:** « Guess What We Learned in School Today » di Moose Charlap, Joan Andre Gil; « What's Happened to My Baby » di Harper McKay, cantate da Sandy Stewart - **int.:** Richard Carballo (ten. Roger Manley), Devin Goldenburg (Robbie Battle), Zachary Haines (Lance Battle), Jane MacLeod (Rita Battle), Yvonne McCall (dottoressa Lily Whiterhorn), Rosella Olsen (Eve Manley), Diane Moore (Lydia), Larry Evers (Al), Stanton Edgehill (Billie), Iris Brooks (Lulu), Jean David (signora O'Reilly), Brett Morrison (I° speaker radiofonico), Robert Emerick (II° speaker radiofonico), Daphne Gil (ballerina), George Pollack (cameriere), Elizabeth Grusky (Elizabeth), Tim Lewis (Mike Avalon), Bradley Price (Bradley), Gene Price (capitano di mare), Philip Price (Philip), Lou Stanishia (maestro di karaté), Judy Price (maestra di ballo), Ches Turner (bambino), Sandra Wolf (Betty), Andrey Kay, Natalie Rogers, Margaret Steele, Jan Saint, Catherine Avildsen - **p.:** David Gil per Cannon Productions in associazione con l'Institute for Interpersonal Relations - **pa.:** James U. Clarke - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Regionale - **dr.:** 94'.

Gueule de l'emploi, La (Il clan degli imbroglioni) — **r., s., sc.:** Jacques Rouland - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Etienne Becker - **mo.:** Françoise Garnault-Berger - **m.:** Wladimir Cosma - **int.:** Evelyne Buyle, Jean Carnet, Darry Cowl, Jacques Dynam, Georges Gérêt, Jacques Legras, Jean-Claude Massoulier - **p.:** Golan-Sedimo-Arcadie - **o.:** Francia, 1974 - **di.:** Fida - **dr.:** 90'.

Harold and Maude (Harold e Maude) — **r.:** Hal Ashby - **asr.:** Michael Dmytryk - **s., sc.:** Colin Higgins - **f.** (Technicolor): John A. Alonzo - **scg.:** Michael Haller - **mo.:** William A. Saywer, Edward Warschilka - **m.:** Cat Stevens - **ca.:** « If You Want to Sing » di C. Stevens - **int.:** Ruth Gordon (Maude), Bud Cort (Harold), Vivian Pickles (signora Chasen), Cyril Cusack (Glaucus), Charles Tyner (zio Victor), Ellen Geer (Sunsine Dore), Eric Christmas (prete), G. Wood (psichiatra), Shari Summers (Edith Fern), Judy Engles (Candy Gulf), Marjorie Morley Eaton (Madame Arouet), M. Borman (motociclista), Ray Goman e Gordon Devol (ufficiali di polizia), Philip Schultz (medico), Sonia Sorrell (l'infermiera-capo), Harvey Brumfield, Henry Dieckoff, Margot Jones, Barry Thomas Higgins, Pam Bebermeyer, Joe Hocker, Susan Madigan - **p.:** Colin Higgins, Charles Mulvehill per Paramount - Mildred Lewis - Colin Higgins Productions - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 93'.

Heartbreak Kid, The (Il rompicuori) — **r.:** Elaine May - **asr.:** Peter Scoppa, Larry Albucher - **s.:** tratto dal racconto « A Change of Plan » di Bruce Jay Friedman - **sc.:** Neil Simon - **f.** (Colore DeLuxe): Owen Roizman - **scg.:** Richard Sylbert - **mo.:** John Carter - **m.:** Garry Sherman - **ca.:** « The Theme from the Heartbreak Kid » di Cy Coleman, Sheldon Harnick; « Close to You » di Burt Bacharach, Hal David - **int.:** Charles Grodin (Lenny Cantrow), Cybill Shepherd (Kelly Corcoran), Jeannie Berlin (Lila Kolodny) Eddie Albert (Corcoran), Audra Lindley (signora Corcoran), William Prince (l'uomo del Colorado), Augusta Dabney (la donna del Colorado), Mitchell Jason (Ralph), Marilyn Putnam (signora Kolodny), Jack Hausman (Kolodny), Tim Browne (l'amichetto di Kelly), Jean Scoppa (fioraia), Doris Roberts (signora Cantrow), Art Metrano, Erik Lee Preminger, Greg Pecque - **p.:** Edgar J. Scherick per Palomar - **pa.:** Michael Hausman, Erik Lee Preminger - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 104'.

Herbie Rides Again (Herbie il maggiolino sempre più matto) — **r.:** Robert Stevenson - **s., sc.:** Bill Walsh, da una storia di Gordon Buford - **f.** (Panoramica, Technicolor): Frank Phillips - **mo.:** Cotton Warburton - **m.:** George Bruns - **int.:** Helen Hayes, Ken Berry, Stefanie Powers, John McIntire, Keenan Wynn, Huntz Hall, Richard X. Slattery - **p.:** Walt Disney - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 90'.

Heroic Ones (I 13 figli del drago verde) — **r.:** Chan Chen - **s., sc.:** I Kuang, Chang Cheng - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Kung Mu-To - **mo.:** Chiang Hsing-Lung - **m.:** Wang Fu-Lang - **int.:** David Chiang, Wang Chung, Lily Li, Chin Man, Lo Wei, Nan Kung, Huang-Pei-Chi, Sung-Tuan, Liu-Chia Yung, Chen Chuan, Li-Tsun Chang - **p.:** Chang Cheng Production - **o.:** Hong-Kong, 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 100'.

Hero of Glory, The (La jena dalle zanne d'acciaio) — **r.:** Cheng Li - **f.:** (Eastmancolor) - **int.:** Chiu Lou, Meng Wang, Feng Hsing, Chung Jen - **p.:** Seven Seas Co. - **o.:** Hong-Kong, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 82'.

Hexen geschändet und zu Tode geqält (Le streghe nere) — **r.:** Adrian Hoven - **f.:** (Technicolor) - **int.:** Erica Blanc, Anton Diffring, Jean Pierre Zola, Astrid Kiliam, Lukas Ammann, Ellen Umlauf, Eva Czemerys - **p.:** TV 13, Monaco/Société Nouvelle Doubl., Parigi - **o.:** Germania Occ.-Francia, 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Histoire très bonne et très joyeuse de Colinot trousse-chemise (Colinot l'alzasottane) — **r., s., sc.:** Nina Companeez - **asr.:** Jean Lefèvre e Christie Perato - **f.** (Eastmancolor): Ghislain Cloquet - **scg.:** Claude Pignot - **mo.:** Raymonde Guyot - **m.:** Guy Bontempelli - **int.:** Francis Huster (Colinot), Brigitte Bardot, Muriel Catala, Nathalie Delon, Bernadette Lafont, Alice Sapritch, Ottavia Piccolo, Jean Le Poulain, Francis Blanche, Refus, Henri Tisot, Jean Claude Drouot, Guy Bontempelli, Julien Guiomar, Michel Modo, Paul Muller, Mag Bodard, Laurent Verger, Guy Grosso, Mike Marshall, Maurice Barrier - **p.:** Parc Film, Pecf, Parigi/Pic, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1973 - **di.:** Dear International - **dr.:** 108'.

Hold-up istantanea di una rapina — **r.:** German Lorente - **s., sc.:** Adriano Asti, G. Lorente - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Mario Capriotti - **mo.:** Carlo Reali - **m.:** Franco Micalizzi - **int.:** Frederick Stafford, Nathalie Delon, Marcel Bozzuffi, Alberto De Mendoza, Enrico Maria Salerno - **p.:** Flaminia Film, Roma/Mideba Film, Madrid/Paris Interproduction, Parigi - **o.:** Italia-Spagna-Francia, 1974 - **di.:** Regionale - **dr.:** 100'.

Holy Mountain, The (La montagna sacra) — **r.:** Alexandro Jodorowsky - **s., sc.:** A. Jodorowsky - **f.** (Techniscope, Technicolor): Rafael Corkidi - **scg.:** A. Jodorowsky, Nicky Nichols - **mo.:** Federico Landeros - **m.:** A. Jodorowsky, Ronald Frangipane, Don Cherry - **int.:** A. Jodorowsky (l'alchimista), Horacio Salinas (il ladro), Ramona Saunders (l'assistente dell'alchimista), Juan Ferrara (Fon), Adriana Page (Isla), Burt Kleiner (Klen), Valérie Jodorowsky (Sel), Nicky Nichols (Berg), Richard Rutowsky (Axon), Luis Lomeli (Lut), Ana de Sade (la prostituta), Letitia Robles, Connie de la Mora, Jacqueline Voltaire, David Kopralik, Pablo Leder, Robby Cameron, Re de Bris, Guadalupe Perullero, José Antonio Alcaraz, Robert Taicher, Hector Hortega - **p.:** Allen Klein per Abcko Film - **o.:** U.S.A.-Messico, 1973 - **di.:** Stefano Film (reg.) - **dr.:** 120'.

Homme libre, Un (Un uomo libero) — **r.:** Robert Muller - **s., sc.:** R. Muller, Pierre Ujtterhoeven - **f.** (Panoramica, Technicolor): Robert Fraisse - **mo.:** Georges Klotz - **m.:** Francis Lay - **int.:** Gilbert Bécaud, Olga Georges-Picot, Charles Gérard, Christine Minazzoli, Clotilde Joano, Sophie Bunoust-Roquere, Ashley Rapp, Denise Roland - **p.:** Claude Lelouch per Les Films 13 - **o.:** Francia, 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Horror Express - Panico en el Transiberiano (Horror Express) — **r., s.:** Gene Martin [E. Martin] - **sc.:** Arnaud D'Usseau, Julian Halevy - **f.** (Eastmancolor): Alejandro Alloa - **scg.:** Ramiro Gomez Guadiana - **mo.:** Robert Dearberg - **m.:** John Cavacas - **int.:** Cristopher Lee (Sir Alexander), Peter Cushing (Dott. Wells), Telly Savalas (Kazan), Silvia Tortosa (Irina), Jorge Rigaud (il conte), Alberto De Mendosa, Julio Pena, Alice Reinheart, Angel Del Pozo, Helga Line, José Jaspe, Victor Israel, Vicente Roca, Juan Olaguibel, José Canalejas, Faith Clift, Peter Beckman - **p.:** Bernard Gordon per Granada Films, Madrid/Benmar, Londra - **o.:** Spagna-Gran Bretagna, 1972 - **di.:** Fida Cinematografica - **dr.:** 85'.

Horror Hospital (Diario proibito in un collegio femminile) - **r.:** Anthony Balch - **asr.:** John Hansen - **s., sc.:** A. Balch, Alan Watson - **f.** (Eastmancolor): David McDonald - **scg.:** David Bill - **mo.:** Robert Dearberg - **m.:** De Wolfe - **ca.:** « Mark of Death » di Jason de Havilland, cantata da Mystic - **int.:** Michael Gough (Dr. Storm), Robin Askwith (Jason Jones), Vanessa Shaw (Judy Peters), Ellen Pollock (Harris), Skip Martin (Frederick), Dennis Price (Pollack), Kurt Christian (Abraham Warren), Kenneth Benda (Carter), Barbara Wendy (Millie), Martin Grace, Colin Skeaping, George Herbert - **p.:** Richard Gordon per Noteworthy Films - **pa.:** Ray Corbett - **o.:** Gran Bretagna, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 89'.

Hrst plná vody (Nuda dal fiume) — **r.:** Ján Kadár - **asr.:** Elmas Klos - **s.:** dal romanzo « Qualcosa galleggia sull'acqua » di Lajos Zilahy - **sc.:** Imre Gyöngyössy - **f.** (Eastmancolor): Vladimir Novotny - **scg.:** Karel Skvor - **mo.:** Josef Valusiak - **m.:** Zdenek Liška - **int.:** Rade Markovič (Yanos), Milena Dravič (Zuzka), Paula Pritchett (Anada), Josef Kroner (il balbuziente), Gustav Valach (Balthazar), Vlado Müller (timoniere), Iván Darvas (Kristof), Jaroslav Marvan (il suocero), Janko Boldis (Peter), Dezso Kiraly (il medico) - **p.:** Julius Potocsny per Feix-Broz-Barrandov Film Studios, Praga/M.P.O. Productions, New York - **o.:** Cecoslovacchia-U.S.A., 1971 - **di.:** INDIEF - **dr.:** 102'.

Identikit — **r.:** Giuseppe Patroni Griffi - **s.:** dal romanzo « The Driver's Seat » di Muriel Spark - **sc.:** Raffaele La Capria, G. Patroni Griffi - **f.** (Technicolor): Vittorio Storaro - **scg.:** Mario Ceroli - **mo.:** Franco Arcalli - **m.:** Franco Mannino - **int.:** Elizabeth Taylor (Lisa), Guido Mannari (Carlo), Ian Bannen (Bill), Maxence Mailfort (Richard), Mona Washbourne

(signora Fiedke), Carolyn Munro, Dino Mele, Luigi Squarzina (il commissario di polizia) - **p.:** Franco Rossellini per Rizzoli Film-Felix Cinematografica - **o.:** Italia; 1974 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 102'.

I Monster (La vera storia del dottor Jeckyll) — **r.:** Stephen Weeks - **asr.:** Al Burgess - **s.:** Robert L. Stevenson - **sc.:** Milton Subotsky - **f.** (Colore): Moray Grant - **mo.:** Peter Tanner - **m.:** Carl Davis - **int.:** Christopher Lee (Dr. Charles Marlowe/Edward Blake), Peter Cushing (Uttersong) Mike Raven (Enfield), Richard Hurnall (Lanyon) George Merritt (Poole), Kenneth J. Warren, Susane Jameson, Marjie Lawrence, Aimée Delamain - **p.:** Max J. Rosemberg, Milton Subotsky - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** Regionale - **dr.:** 85'.

Incredibile stroia di Martha Dulois, L' — v. **Macédonie**

Innocenza e turbamento — **r.:** Massimo Dallamano - **s.:** Gianfranco Clerici - **sc.:** G. Clerici, M. Dallamano - **f.** (Telecolor): Franco Delli Colli - **scg.:** Mario Ambrosino - **mo.:** Sergio Muzzi - **m.:** Renato Serio - **int.:** Edwige Fenech (Carmela), Roberto Cenci (Tonino), Vittorio Caprioli (il barone), Lionel Stander (Don Salvatore), Anna Maria Pescatori, Eleonora Morana, Giancarlo Badessi, Enzo Andronico, Nerina Montagnani - **p.:** Paneuropean Productions Pictures/Italian International Film, Roma - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Fida Cinematografica - **dr.:** 95'.

Inseguito, L' — v. **Slither**

Internecine Project, The (Progetto micidiale) — **r.:** Ken Hughes - **asr.:** David Bracknell - **s.:** dal romanzo « Internecine » di Mort W. Elkind - **sc.:** Barry Levinson, Jonathan Lynn - **f.** (Eastmancolor): Geoffrey Unsworth - **scg.:** Geoffrey Drake, David Minty - **mo.:** John Shirley - **m.:** Roy Budd - **int.:** James Coburn (Robert Elliot), Lee Grant (Jean Robertson), Harry Andrews (Albert Parsons), Ian Hendry (Alex Hellman), Michael Jayston (David Baker), Keenan Wynn (E. J. Farnsworth), Christiane Kruger (Christina Larsson), Terence Alexander (Tycoon), Philip Antony (segretario di Elliot), David Swift (Chester Drake), Julian Glover (Arnold Pryce Jones), Ray Callaghan (produttore), Geoffrey Burridge (amministratore), Robert Tayman (Mixer), Judy Robinson (assistente alla produzione), Kevin Scott (Maxwell), Susan Magolier (assistente di laboratorio), John Savident (il tedesco), Richard Cornish (primo ufficiale), Carries Kirstein (hostess), Richard Marner (delegato tedesco), Mary Larkin (segretaria di Jean), Ralph Ball, Brian Tully, Michael Nightingale, Ewan Roberts - **p.:** Barry Levinson, Andrew Donally per Maclean & Co. - Lion International and Hemisphere Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1974 - **di.:** Far - **dr.:** 88'.

In tre verso l'avventura — **r.:** Pino Passalacqua - **s.:** Stefan Topaldjkoff - **sc.:** Ottavio Jemma, Bruno Di Geronimo, P. Passalacqua - **f.** (Eastmancolor): Angelo Filippini - **mo.:** Giacomo Callegari - **m.:** Gino Peguri - **int.:** Mebratù Maconnen Araia, Biricti Tareche, Goiye Melles, Tekle Negassi, Giuseppe Caffo, Bruno Dalmasso, Domenico Mattia - **p.:** Istituto Luce - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico - **dr.:** 80'.

Invasione Marte attacca Terra, L' — v. **Destination Inner Space**

Invenzione di Morel, L' — **r.:** Emidio Greco - **s.:** dal romanzo omonimo di Adolfo Bioy Casares - **sc.:** Andrea Barbato, E. Greco - **f.:** Silvano Ippoliti - **scg.:** Amedeo Fago - **c.:** Git Magrini - **mo.:** M. Chiari - **m.:** Nicola Piovani - **int.:** Giulio Brogi (lo straniero), Anna Karina (Faustine), John Steiner (Morel), Ezio Marano (Alex), Anna Maria Gherardi, Claudio Trionfi, Roberto Herlitzka, Valeria Sabel, Margherita Le Van, Franco d'Adda, Dolly Dee, Filippo De Gara, Mario Garriba - **p.:** Mount Street Film - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico - **dr.:** 110'.

Ispettore Martin ha teso la trappola, L' — v. **Laughing Policeman, The**

Jeff Bolt l'uragano di Macao — v. **That Man Bolt**

Jena dalle zanne d'acciaio, La — v. **Hero of Glory, The**

Jesus Christ Superstar (Jesus Christ Superstar) — **r.:** Norman Jewison - **asr.:** Jack N. Reddish, Dusti Symonds - **s.:** dall'opera rock omonima di Tim Rice - **sc.:** Melvyn Bragg - **f.** (Todd-AO 35, Technicolor): Douglas Slocombe - **scg.:** Richard MacDonald, John Clark - **cor.:** Robert Iscove - **mo.:** Antony Gibbs - **m.:** Andrew Lloyd Webber - **int.:** Ted Neely (Gesù Cristo), Carl Anderson (Giuda Iscariota), Yvonne Elliman (Maria Maddalena), Barry Dennen (Ponzio Pilato), Bob Bingham (Caifa), Larry T. Marshall (Simone), Joshua Mostel (re Erode), Philip Toubus (Pietro), Kurt Yaghjian (Anna), Pi Douglass, Robert LuPone, Jonathan Wyne, Thommie Walsh, Richard Molinaire, David Devir, Jeffrey Hyslop, Richard

Orbach, Shooki Wagner (apostoli), Darcel Wynne, Marcia McBroom, Sally Neal, Leeyan Granger, Vera Biloshisky, Kathryn Wright, Wendy Maltby, Denise Pence, Baayork Oren, Judith Daby, Lea Kestin, Adaya Pilo (donne), Zvulun Cohen, Amity Razi, Meir Israel, Avi Ben-Haim, Itzhak Sidranski, Haim Bashi, David Rejwan, David Duack (sacerdoti), Steve Boockvor, Cliff Michaelevski, Peter Luria, Tom Guest, David Barkan, Stephen Denenberg, Danny Basevitch, Didi Liekov (soldati romani), Doron Gaash, Zvi Lehat, Noam Cohen, Moshe Uziel (guardie del tempio) - **p.:** Norman Jewison, Robert Stigwood per Universal - **pa.:** Patrick Palmer - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 108'.

Johnny Svelto — v. **Black Belt Jones**

Jorobado de la Morgue, El (Il mostro dell'obitorio) — **r.:** Javier Aguirre - **s., sc.:** Jacinto Molina, J. Aguirre, Alberto S. Insuo - **f.** (Eastmancolor): Raid Pérez Cubero - **scg.:** Jaime Pérez Cubero - **mo.:** Peter de Nieva - **m.:** Carmelo Bernaola - **int.:** Paul Naschy, Rosanna Yanni, Vic Winner, Alberto Dalbes, Maria Pershy, Maria Elena Arpòs, Antonio Pica, Manuel De Bias - **p.:** Janus Film - Eva Film - **o.:** Spagna, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 80'.

Käfer auf Extratour, Ein (Dudù il maggiolino a tutto gas) — **r.:** Rudolf Zehetgruber - **s., sc.:** R. Zehetgruber, Erich Feigl - **f.** (Technicolor): Rüdiger Meichsner - **scg.:** Friedrich Jüptner-Jonstorff - **mo.:** Silvia Müller - **m.:** Peter Weiner - **int.:** Robert Mark, Sal Borgese, Walter Giller, Kathrin Oginski, Evelyne Kraft, Carl Möhner, Franz Muxeneder, Walter Roderer, Ruth Jecklin, Rocco Lerro, Barbara Zehetgruber, Hell-Driver Gruppe, Maatz Brothers - **p.:** Barbara Film, Monaco - **o.:** Germania Occ., 1974 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Käfer gibt Vollgas, Ein (Dudù il maggiolino scatenato) — **r., s., sc.:** Rudolf Zehetgruber - **f.** (Technicolor): Hannes Staundiger, Acacio de Almeida, Rüdiger Meichsner - **scg.:** Nino Borghi - **mo.:** Silvia Müller - **m.:** Walter Geiger su temi di Jürgen Elert - **int.:** Joachin Fuchsberger (agente speciale), Robert Mark (Jimmi Biondi), Katherin Oginski, Heinz Reincke, Heidi Hansen, George Goodman, Arturo Duarte, Ottorino Polentini, Karl Otto, Alberty Kurt Jaggberg, Hans Waldherr, Sergio Testori - **p.:** Barbara Film, Monaco/Coordinator Film, Zurigo - **o.:** Germania Occ.-Svizzera, 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Kid il monello del West — **r.:** Tony Good - **s.:** Roberto Amoroso - **sc.:** Mario Amendola, Bruno Corbucci, R. Amoroso - **f.** (Panoramica, Technicolor): Silvio Fraschetti - **mo.:** T. Good - **m.:** Enrico Simonetti - **int.:** Andrea Balestri, Mirko Ellis, Flavio Colombaioni, Franco Ressel, Carlo Carloni, Maurizio Fiori, Clara Park, Fortunato Andrea, Barbara Fiorini - **p.:** Ramo Film - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** I.N.D.I.E.F. - **dr.:** 86'.

Kiganjio no boken (Le avventure di Takla Kan) — **r.:** Senkichi Taniguchi (Eisei Forrest nell'ed. italiana) - **s., sc.:** Kaoru Mabuchi - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Kazuo Yamada - **mo.:** Joshitami Kurawa - **m.:** Akira Ifukube - **int.:** Toshiro Mifune (Takla Kan), Mie Ama, Tadao Nakamuru, Yumi Shirakawa, Tatsuya Mihashi, Makoto Sato - **p.:** Toho - **o.:** Giappone, 1965 - **di.:** Regionale - **dr.:** 94'.

Klansman, The (L'uomo del klan) — **r.:** Terence Young - **s.:** dal romanzo di William Bradford Huie - **sc.:** Millard Kaufman, Samuel Fuller - **f.** (Technicolor): Lloyd Ahern - **scg.:** John S. Poplin - **mo.:** Gene Milford - **m.:** Dale O. Warren, Stu Gardner - **ca.:** Mack Rice, Bettye Crutcher - **int.:** Lee Marvin (sceriffo Bascomb), Richard Burton (Breck Stancill), Cameron Mitchell (Cates), Lola Falana (Loretta Sykes), Luciana Paluzzi (Trixie), David Huddleston (maggiore Hardy), O. J. Simpson (Garth), Spence Will-Dee (Willy Washington), Hoke Howell (Bobby Poteet), Eve Christopher (Martha), Ed Call (marito di Martha), Bert Williams (medico), Charles Briggs e Morgan Upton (giornalisti), Susan Brown (signora Bascomb), Wendell Wellman (figlio di Bascomb), Robert Porter, Gary Catus, Larry Williams, John Alderson, John Pearce, David Ladd - **p.:** William Alexander per Paramount - **o.:** U.S.A., 1974 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 106'.

Knight Errant (Wang Yu, il violento del karaté) — **r.:** Ting Shan Si - **f.:** (Eastmancolor) - **int.:** Wang Yu, Yasuaki Kurata - **p.:** Wong Chen Hou per Wong Chen Hou Prod. - **o.:** Hong Kong, 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 91'.

Kung-Fu il vendicatore solitario — **r.:** L. Pao Hoo - **int.:** Pak Tin, Lin Sa - **o.:** Hong Kong, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 101'.

Lacombe Lucien (Cognome e nome: Lacombe Lucien) — **r.:** Louis Malle - **s., sc.:** L. Malle, Patrick Modiano - **f.** (Eastmancolor): Tonino Delli Colli - **mo.:** Suzanne Baron - **m.:** Django Reinhardt, Quintetto Hot-Club di Francia - **ca.:** « Minor Swing », « Manoir de mes rêves », « Nuages », « Douce Ambiance », « Fleur d'ennui », « Lentement, Mademoiselle », eseguite da D. Reinhardt e dal Quintetto Hot-Club; « Ah, ce qu'on s'aimait », « Mon coeur est un violon » cantate da André Claveau, « Mademoiselle Swing », cantata da Irene De Trebert -

int.: Pierre Blaise (Lucien Lacombe), Aurore Clément (France), Holger Lowenadler (Albert Horn), Thérèse Giehse (la nonna), Stéphane Bouy (Jean-Bernard) Loumi Iacobesco (Betty Beaulieu), René Bouoc (Fauré), Jean Rougerie (Tonin), Ave Ninchi (Madame Georges), Donato Castellaneta (il contadino), Gilberte Rivet (la madre), Pierre Decazes (Aubert), Cécile Ricard (Marie), Jacqueline Staup (Lucienne), Pierre Saintons, Jacques Rispal, Jean Bousquet - **p.:** NEF, UPF, Parigi/Vides Film, Roma/Halleluja Films, Monaco - **o.:** Francia-Italia-Germania Occ. 1974 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 136'.

Lady Ice (I diamanti dell'ispettore Klute) — **r.:** Tom Gries - **asr.:** Al Jennings - **s.:** Alan Trustman - **sc.:** A. Trustman, Harold Clemins - **f.** (Panavision, Technicolor): Lucien Ballard - **scg.:** Joel Schiller - **mo.:** Robert Swink, William Sands - **m.:** Perry Botkin jr. - **int.:** Donald Sutherland (Andy Hammond; Klute nell'ed. italiana), Jennifer O'Neill (Paula Booth), Robert Duvall (Ford), Patrick Magee (Booth), Jon Cypher (Eddie Stone), Eric Braeden (Peter Brinker), Buffy Dee (il grassone), Perry Lopez (Carlos), Charles P. Swepeniser (un ladro), Edward Biagianti (altro ladro), Zvee Scooler (gioielliere), Sol Frieder (secondo gioielliere), Berenice Clayre - **p.:** Harrison Starr per Tomorrow Entertainment - **pa.:** Jim Pratt - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Gold Film - **dr.:** 90'.

Lancelot du lac (Lancillotto e Ginevra) — **r.:** Robert Bresson - **asr.:** Mylène Weyergans - **s., sc.:** R. Bresson - **f.** (Colore): Pasqualino De Santis - **scg.:** Pierre Charbonnier - **mo.:** Germaine Lamy - **m.:** Philippe Sarde - **int.:** Luc Simon (Lancillotto), Laura Duke Condominas (Ginevra), Humbert Balsam (Dauvain), Vladimir Antolek (Re Artù), Patrick Bernard (Murdred) - **p.:** Jean Pierre Rassam, François Rochas per Mara Film-Laser Production O.R.T.F., Parigi/Gerico Sound, Roma - **o.:** Francia-Italia 1973 - **di.:** Cidif - **dr.:** 90'.

Lancillotto e Ginevra — v. **Lancelot du Lac**

Last Detail, The (L'ultima corvé) — **r.:** Hal Ashby - **asr.:** Wes McAfee - **s.:** tratto dal romanzo di Darryl Ponicsan - **sc.:** Robert Towne - **f.** (Metrocolor): Michael Chapman - **scg.:** Michael Haller - **mo.:** Robert C. Jones - **m.:** Johnny Mandel - **ca.:** « Never Let the Left Hand Know », « Sing Us Another Song » di Jack Goga, « Good Ole Country Livin' », « Nothin' Ever Stays the Same » di Jack Goga e K. Ladrence Dunham, « Don't Believe It », « Please Come Back » di Ron Nagel, « Bad Ass Blues » di Miles Goodman, « Something You Still Haven't Said » di Miles Goodman e Douglas Brayfield - **int.:** Jack Nicholson (Billy « Bad Ass » Buddusky; Somalsky, nell'edizione italiana), Otis Young (« Mule » Mulhall), Randy Qunid (Larry Meadows), Clifton James (M.A.A.), Carol Kane (la giovane prostituta), Michael Moriarty (Maine O.D.), Luana Anders (Donna), Kathleen Miller (Annette), Nancy Allen (Nancy), Gerry Salsberg (Henry), Don McGovern (Bartender), Pat Hamilton (Madame), Michel Chapman (il tassista), Jim Henshaw (Sweek), Derek McGrath, Gilda Radner, Jim Horn e John Castellano (i membri del Nichiren Shoshu) - **dp.:** Marvin Miller, Dan McCauley **p.:** Gerald Ayres per Acrobat-Bright-Persky Associates - **pa.:** Charles Mulvehill - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Ceiad Columbia - **dr.:** 104'.

Laughing Policeman, The (L'ispettore Martin ha teso la trappola) — **r.:** Stuart Rosenberg - **s.:** dal romanzo di Per Wahloo e Maj Sjowall - **sc.:** Thomas Rickman - **f.** (Colore DeLuxe): David Walsh - **scg.:** Douglas Von Koss - **mo.:** Robert Wyman - **m.:** Charles Fox - **int.:** Walter Matthau (l'ispettore Jake Martin), Bruce Dern (Leo Larsen), Lou Gossett (Larrimore), Albert Paulsen (Camerero), Anthony Zerbe (il tenente Steiner), Val Avery, Cathy Lee Crosby - **p.:** Stuart Rosenberg per Stuart Rosenberg Productions - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 111'.

Le farò da padre — **r.:** Alberto Lattuada - **s.:** Bruno Di Geronimo - **sc.:** Ottavio Jemma, A. Lattuada, B. Di Geronimo - **f.** (Technicolor): Lamberto Caimi - **scg.:** Vincenzo Del Prato - **mo.:** Sergio Montanari - **m.:** Fred Bongusto - **int.:** Luigi Proietti (Saverio Mazzacolli), Teresa Ann Savoy (Clotilde Spina), Irene Papas (donna Raimonda Spina Tommaselli), Mario Scaccia (don Amilcare de Loyola), Isa Miranda (Lorè), Bruno Cirino (Peppe Colizzi), Lina Polito (Concetta), Clelia Matania (Elisa), Nina da Padova (Anna, la balia), Pia Attanasio (principessa Anastasia), Daniela Caroli (Carmela), Giancarlo Badessi (Don Liguori), Mario Cecchi (notaio Giovine), Giovanni Polito (Dicorato), Gabriella Caramelli Severi (una cameriera), Alberto Lattuada (il medico di famiglia) - **p.:** Silvio Clementelli per Clesi Cinematografica - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 99'.

Legend of Hell House, The (Dopo la vita) — **r.:** John Hough - **asr.:** Bert Batt - **s.:** dalla novella « Hell House » di Richard Matheson - **sc.:** R. Matheson - **f.** (Colore DeLuxe): Alan Hume - **scg.:** Robert Jones - **mo.:** Geoffrey Foot - **m.:** Brian Hodgson - **int.:** Pamela Franklin (Florence Tanner), Roddy McDowall (Ben Fischer), Clive Revill (Dott. Chris Barrett), Gayle Hunnicutt (Ann Barrett), Roland Culver (Rudolph), Peter Bowles (Hanley), Michael Gough - **dp.:** Ron Fry - **pe.:** James H. Nicholson - **p.:** Albert Fennell, Norman T. Herman per Academy Pictures - **o.:** Gran Bretagna, 1973 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 92'.

Licenza di esplodere — v. **Ne nous fachons pas**

Licenziosi desideri di una ragazza moderna con il complesso... della verginità, I — r., s.: Marran Gosov - **sc.:** Franz Geoger, M. Gosov - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Siegfried Wagner - **mo.:** Monica Wilde, Renate Schlosser - **m.:** Jacques Loussier - **int.:** Gila Von Weitershausen, Gudrun Voge, Edgar Boelke, Michael Luther, Peter Wortmann, Christof Wackernagel, Roland Astor, Veronika Mehringer, Geschwister Jackel - **p.:** Bob Houwer Film - **o.:** Germania Occ., 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 70'.

Liebestollen Apothekerstöchter, Die (La pillola del farmacista) - **r.:** Franz Antel - **s., sc.:** Hans Billiam, Greti Löwinger - **f.** (Panoramica, Technicolor): Ernst W. Kalinke - **mo.:** Helga Borsche - **m.:** Ralf Nowy - **int.:** Sybill Danning, Eva Garden, Alena, Christiane Mayback, Claus Tinny, Wolfgang Sansen, Gernot Möhner, Sacha Henn, Paul Löwinger - **p.:** TV 13 Fernseh - Film GmBh - **o.:** Germania Occ. 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 75'.

Little Cigars (La gang dei bassotti) — **r.:** Chris Christenberry - **asr.:** Foster Finney - **s., sc.:** Louis Garfinkle - **f.** (DeLuxe Color, Eastmancolor): John Stephens - **scg.:** Alfeo Bocchicchio - **mo.:** Eve Newman - **m.:** Harry Betts - **int.:** Angel Tompkins (Cleo), Billy Curtis (Slick), Jerry Maren (Cadillac), Frank Delfino (Monty), Emory Souza (Hugo), Felix Silla (Frankie), Joe De Santis (Travers), Todd Eusman (Buzz), Jon Cedar (Faust), Phil Kenneally (Ganz) - **p.:** Albert Band per American International - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 84'.

Lo chiamavano Mezzogiorno — v. **Man Called Noon, The**

Lonely Killer (Quando il pensiero diventa crimine) — **r.:** Boris Szulzinger - **s.:** B. Szulzinger, Michel Gast, Jenny Gerard - **sc.:** Pierre Bartier - **f.** (Panoramica, Technicolor): Gerard Collet - **mo.:** Claude Cohen - **m.:** Salix Alba - **int.:** Roland Maden, Dominique Rolli, Georges Aminel, Nathalie Nerval, Christian Barbier - **p.:** Valisa Films, Pierre Films, Jaqueline Pierreux - **o.:** Francia, 1973 - **di.:** Telemondo Cinematografico - **dr.:** 81'.

Long Goodbye, The (Il lungo addio) — **r.:** Robert Altman - **ar.:** Tommy Thompson, Alan Rudolph - **s.:** dal romanzo omonimo di Raymond Chandler - **sc.:** Leigh Brackett - **f.** (Panavision, Technicolor): Vilmos Zsigmond - **mo.:** Lou Lombardo - **m.:** John T. Williams - **int.:** Elliott Gould (Philip Marlowe), Nina Van Pallandt (Eileen Wade), Sterling Hayden (Roger Wade), Mark Rydell (Marty Augustine), Henry Gibson (il dott. Verringer), David Arkin (Harry), Jim Bouton (Terry Lennox), Warren Berlinger (Morgan), Jo Ann Brody (Jo Ann Eggenweiler), Steve Coit (il detective Farmer), Jack Knight (il gangster), Pepe Callahan (Pepe), Vince Palmieri (Vince), Pancho Cordoba (un medico), Enrique Lucero ("El Jefe"), Jack Riley (un suonatore di pianoforte), Tammy Shaw (una ballerina), Rutanya Alda (Rutanya), Jerry Jones (il detective Green), Ken Sansom (guardiano residence), John Davies (il detective Dayton), Herb Kerns (Herbie), Danny Goldman (barman), Rodney Moss (commesso del supermarket), Sybil Scotford (agente immobiliare), Arnold Strong (altro gangster), Tracy Harris (altro agente) - **p.:** Jerry Bick per Lion's Gate Film - **pa.:** Robert Eggenweiler - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** United Artist Europa - **dr.:** 110'.

Loving (Loving giuoco crudele) — **r.:** Irvin Kershner - **asr.:** Ted Zachary - **s.:** basato dalla novella « Brooks Wilson Ltd » di J. M. Ryan - **sc.:** Don Devlin - **f.** (Eastmancolor): Gordon Willis - **scg:** Walter Scott Herndon - **mo.:** Robert Lawrence - **m., dm.:** Bernardo Segall - **int.:** George Segal (Brooks Wilson), Eva Marie Saint (Selma Wilson), Sterling Hayden (Lepridon), Keenan Wynn (Edward), Nancie Phillips (Nelly), Janis Young (Grace), David Doyle (Will), Paul Sparer (Marve), Andrew Duncan (Willy) Sherry Lansing (Susan), Roland Winters (Plommie), Edgar Stehli (Mr. Kramm), Calvin Holt (Danny), Mina Kolb, Diana Douglas, David Ford, James Manis, Mart Hulswitt, John Fink - **dp.:** Stanley Neufeld - **p.:** Don Devlin per Brooks Ltd - **pe.:** Raymond Wagner - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Regionale - **dr.:** 88'.
V. giudizio in « Bianco e Nero », 1970, nn. 11/12 p. 130.

Lucrezia giovane — **r.:** André Golbert - **f.** (Technospes): Aldo De Robertis - **scg.:** Giovanni Agostinucci - **mo.:** Angelo Curi - **m.:** Franco Micalizzi - **int.:** Simonetta Stefanelli (Lucrezia), Massimo Foschi (Cesare), Ettore Manni (Alessandro VI), Anna Orso (Vannozza), Elizabeth Turner (Giulia Farnese), Paolo Malco (Duca di Candia), Raffaele Curi (Pierotto), Aldo Reggiani (Giovanni Sforza), Piero Lulli (Ludovico il Moro), Fred Robsham (Alfonso D'Aragona), William Bogart (Giacco) - **p.:** T.R.A.C. - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Euro International Films - **dr.:** 85'.

Lunga pista dei lupi, La — v. **Blutigen Geiger von Alaska, Die**

Lungo addio, Il — v. **Long Goodbye, The**

Mack, The (Mack, il marciapiede della violenza) — **r.:** Michael Campus - **s., sc.:** Robert J. Poole - **f.** (Technicolor): Ralph Woolsey - **mo.:** Frank C. Decot - **m.:** Willie Hutch - **int.:** Max Julien (Johnny, detto « Goldie »), Don Gordon (Hank), Richard Pryor (Slim), Carol Speed (Lulù), Roger E. Mosley (Olinga), Dick Williams (Pretty Tony), William C. Watson (Jed), George Murdock (« Tutto Ciccia »), Juanita Moore (la madre), Sandra Brown (Diane), Paul Harris (il cieco), Kai Hernandez (Chico), Junero Jennings (Baltimore Bob), Annazette Chase (« Bambola cinese »), Lee Duncan (serg. Duncan), Stu Gulliam (l'annunciatore), Christopher Brooks (Jesus Christ), Norma McClure (la ciccio-na), Fritz Ford (un sergente), John Vick, David Mauro, Allen Van, Willie Redman Frank Ward, Ted Ward, Willie Ward, Andrew Ward, Roosevelt Taylor, Jay Payton, Terrible Tom, Bill Barnes, Jack Hunter - **p.:** Harvey Bernhard per Harbor Productions - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Gold Film - **dr.:** 100'.

Mädchen mit der heissen Masche, Das (Il caldo letto della vergine) — **r., s., sc.:** Hans Billiam - **f.:** (Eastmancolor) - **mo.:** Cornelia Strecher - **m.:** Helmut Trunz - **int.:** Sybill Danning (Andrea), Michael Cromer (Rolf), Katja Büchele, Nino Korda - **pe.:** Elio Romano - **p.:** Romano Film - **o.:** Germania Occ. 1971 - **di.:** Regionale - **dr.:** 76'.

Made (I profeti delle ore corte) — **r.:** John Mackenzie - **asr.:** Scott Wodehouse - **s.:** dal lavoro teatrale « No One Was Saved » di Howard Barker - **sc.:** Howard Barker - **f.** (Technicolor): Ernest Day - **scg.:** Phillip Harrison - **mo.:** David Campling - **m.:** John Cameron - **ca.:** Roy Harper - **int.:** Carol White (Valerie Marshall), John Castle (Padre Dyson), Roy Harper (Mike Preston), Margery Mason (signora Marshall), Doremy Vernon (June), Sam Dastor (Mandav Gupta), Richard Vanstone (Ray), Michael Cashman (Joe), Brian Croucher (Arthur), Ray Smith (I° poliziotto), Carl Rigg (II° poliziotto), Bob Harris (intervistatore), Colin Daniels (Peter), Sean Hewitt (Andy), Peter Jenner (M. D. di Mike), Len Jones (Barry), Ivor Butler (Dave), Ian Ramsey (Kevin), Colin Pilditch (Jacko), Michael Tarn (Nick), Jenny Donnison (Janice), Peter Miles (medico), Yvonne McKain (Yvonne), Sara Clee (Ann), Babs Jessup (Babs), Mairhi Russel (I^a infermiera), Phyllis MacMahon (infermiera irlandese), May Warden (degente in ospedale), Ellis Dale (passeggero del treno), Michael Standing (giovanotto sul treno), Nell Curran (giovane donna sul treno), Giovanna Renai (cameriera), Paddy Joyce, Christopher Taynton (macchinisti) - **p.:** Joseph Janni per Janni Productions, Anglo EMI - **pa.:** Edward Joseph - **o.:** Gran Bretagna, 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 100'.

Madeleine, anatomia di un incubo — **r., s., sc.:** Roberto Mauri - **f.** (Techniscope, Technicolor): Carlo Carlini - **scg.:** Ennio Michettoni - **mo.:** Adriano Tagliavia - **m.:** Maurizio Vandelli - **int.:** Camille Keaton (Madeleine), Riccardo Salvino (Luis), Piero Maria Rossi (Thomas), Paola Senatore (Mary), Silvano Tranquilli (professore), Gualtiero Rispoli, Maria Teresa Piaggio - **p.:** Nello Paolantoni per Pama Cinematografica - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Ceiad-Columbia - **dr.:** 105'.

Magnifico emigrante, Il — v. **Ruf der Wälder**

Magnum Force (Una 44 Magnum per l'ispettore Callaghan) — **r.:** Ted Post - **r. 2° unità:** Buddy Van Horn - **s.:** John Milius, dal personaggio creato da Harry Julian Fink e da Rita M. Fink - **sc.:** John Milius, Michael Cimino - **f.** (Panavision, Technicolor): Frank Stanley - **scg.:** Jack Collis - **mo.:** Ferris Webster - **m.:** Lalo Schifrin - **int.:** Clint Eastwood (ispettore Harry Callaghan), Hal Holbrook (ten. Neil Briggs), Mitchell Ryan (Charlie Mc Coy), David Soul (Ben Davis), Felton Perry (Early Smith), Robert Urich (John Grimes), Kip Niven (Red Astrachan), Tim Matheson (Phil Sweet), Christine White (Carol Mc Coy), Richard Devon (Carmine Ricca), Tony Giorgio (Frank Palancio), Albert Popwell (Pimp), John Mitchum (Di Giorgio), Margaret Avery (prostituta), Jack Kosslyn (Walter), Clifford A. Pellow (Lou Guzman), Adele Yoshioka (Sunny), Maurice Argent (Nat Weinstein), Bob March (Estabrook), Bob McClurg (autista), Russ Moro (autista di Ricca) - **p.:** Robert Daley per Malpaso - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Dear International - **dr.:** 124'.

Mahler (La perdizione) — **r., s., sc.:** Ken Russel - **f.** (Technicolor): Dick Bush - **scg.:** Ian Whittaker - **mo.:** Michael Bradsell - **m.:** dalle sinfonie nn. 1, 7, 9, 10 di Gustav Mahler - **ad. m.:** John Forsythe - **int.:** Robert Powell (Gustav Mahler), Georgina Hale (Alma Mahler) Richard Morant (Max), Lee Montague (Bernhard Mahler), Rosalie Crutchley (Marie Mahler), Benny Lee (zio Arnold), Miriam Karlin (zia Rosa), Angela Down (Justine), David Collings (Hugo Wolf), Ronald Pickup (Nick), Antonia Ellis (Cosima Wagner), Ken Colley (Krenek), Arnold Yarrow (il nonno), Dana Gillespie (Anna von Mildenburg), Elaine Delmar (principessa), Michael Southgate (Alois Mahler), Otto Diamant (prof. Sladky), Gary Rich (Mahler giovane), Peter Eyre (Otto), George Coulouris (dott. Roth), David Trevena (dott. Richter), Andrew Faulds (medico sul treno), Sarah McLellan (Putzi), Claire McLellan (Glucki) - **p.:** Roy Baird per Goodtimes Enterprises (Ken Russell) - **o.:** Gran Bretagna, 1974 - **di.:** Gold Film - **dr.:** 104'.

Maison des filles perdues, La / La casa delle bambole crudeli — **r.:** Pierre Chevalier - **s., sc.:** A.L. Mariaux - **f.** (Eastmancolor): Gerard Brissaud - **m.:** Daniel White - **int.:** Sylvia Solar, Sandra Jullien, Olivier Mathot, Evelyne Scott, Yul Sanders, Gilda Aransio, Magda Mundari, Gilliane Pascuale, Antonia Lo Tito, Gilda York - **p.:** Eurocine, Parigi/Crc, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1973 - **di.:** Pab Film - **dr.:** 85'.

Mais où est donc passée la 7e Compagnie? (Dov'è finita la 7a Compagnia?) — **r.:** Robert Lamoureux - **asr.:** Bernard Toublanc-Michel - **s., sc.:** R. Lamoureux - **f.** (Eastmancolor): Marcel Grignon - **scg.:** Daniel Gueret O'Nillon - **mo.:** Gérard Pollicand - **m.:** Henri Bourtayre - **int.:** Aldo Maccione (Tassin), Pierre Mondy (Chaudard), Jean Lefebvre (Pitivier), Robert Lamoureux (colonnello Blanchet), Eric Colin (Dovauchel), Marcelle Ranson Herve (Madame Theneray), Pierre Tornade (capitano Dumont), Jacques Marin, Paolo Bisciglia, Robert Dalban, Alain Doutey, Magali de Vendeuil - **p.:** S.N.E. Gaumont International, Parigi/Euro International Films, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1973 - **di.:** Euro International Films - **dr.:** 90'.

Male d'amore — v. **Amour de pluie, Un**

Maledizione, La — v. **...And Now the Screaming Starts!**

Mâles, Les (I maschioni) — **r.:** Gilles Carle - **s., sc.:** G. Carle - **f.** (Colore): René Verzier - **mo.:** G. Carle - **m.:** Stephanne Venne - **ca.:** cantata da Isabelle Pierre - **int.:** Donald Pilon, René Blouin, André Peltier, Katherine Mousseau, Guy L'Ecuyer, I. Léo Gagnon, Joël Denis, Marc Gelinas, Denise Laffleur, Michèle Latraverse, Jacques Bilodeau, Paul Gauthier, Robert Desroches, José Rettino - **p.:** Pierre Lamy per Onyx Films Inc. - **o.:** Canada, 1971 - **di.:** Regionale - **dr.:** 113'.

Man Called Noon, The (Lo chiamavano Mezzogiorno) — **r.:** Peter Collinson - **asr.:** Joe Ochoa - **r. 2a unità:** Juan Estelrich - **s.:** basato da una novella di Louis L'Amour - **sc.:** Scot Finch - **f** (Technicolor): John Cabrera - **scg.:** José Maria Tapiador - **mo.:** Alan Pattillo - **m.:** Luis Enriquez Bacalov - **int.:** Richard Crenna (Jonas), Stephen Boyd (Rimes), Rosanna Schiaffino (Fan Davidge), Farley Granger (Judge Niland), Patty Shepard (Ped Cullane), Angel Del Pozo (Ben Janish), Howard Ross (Bayles), Aldo Sambrell (Kissling), José Jaspe (Henneker), Charley Bravo (Lang), Ricardo Palacios, Fernando Hilbeck, José Canalejas, César Burner, Juliàn Ugarte, Adolfo Thous, Bruce Fischer - **dp.:** Diego G. Sempere - **p.:** Euan Lloyd per Frontier Films, Londra/Montana, Madrid/Finarco, Roma - **o.:** Gran Bretagna-Spagna-Italia, 1973 - **di.:** M.G.M. - **dr.:** 94'.

Mani sporche sulla città — v. **Busting**

Manone il ladrone — **r.:** Anthony Dawson [Antonio Margheriti] - **s., sc.:** Gianni Simonelli, A. Margheriti - **f.** (Eastmancolor, Technospes): Claudio Cirillo - **scg.:** Giorgio Postiglione - **mo.:** Roberto Colangeli - **m.:** Carlo Savina - **int.:** Fred Harris [Fernando Arrien Bilbao] ("Manone"), Rosalba Grottesi (Rosina), Flavio Colombaioni Baldini (il commissario capo), Franco Ressel (l'avvocato), Ugo Fangareggi (ladruncolo genovese), Ignazio Leone (capufficio), Gigi Bonos (il "professore"), Salvatore Puntillo (un poliziotto) - **p.:** Carlo Ponti per C. C. Champion-Laser Film - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** United Artists Europa - **dr.:** 101'.

Mano spietata della legge, La — **r.:** Mario Gariazzo - **s., sc.:** M. Gariazzo - **f.** (Reversalscope, Eastmancolor): Enrico Cortese - **scg.:** Antonio Visone - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Philippe Leroy (commissario De Carmine), Silvia Monti, Tony Norton, Klaus Kinski, Pia Giancaro, Lincoln Tate, Fausto Tozzi, Guido Alberti, Cyril Cusack, Sergio Fantoni, Denise O'Hara, Rosario Borelli, Marino Masé - **p.:** Vittorio Barattolo, Aldo Scavarda per Difnei Cinematografica - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 98'.

Man Who Haunted Himself, The (L'uomo che uccise se stesso) — **r.:** Basil Dearden - **r. 2a unità:** Frank Watts, Robin Dawson - **asr.:** Ted Morley - **s.:** (dal libro « The Case of Mr. Pelham » di Anthony Armstrong - **sc.:** Basil Dearden, Michael Relph - **f.** (Technicolor): Tony Spratling - **scg.:** Albert Witherick - **mo.:** Teddy Darvas - **m.:** Michael Lewis - **int.:** Roger Moore (Harold Pelham), Hildegard Neil (Eve Pelham), Olga Georges-Picot (Julie), Anton Rodgers (Tony Alexander), Freddie Jones (dott. Harris), Thorley Walters (Bellamy), John Carson (Ashton), John Welsh (sir Charles Freeman), Kevork Malikyan (Luigi), Edward Chapman (Barton), Laurence Hardy (Mason), Charles Lloyd Pack (Jameson), Gerald Sim (Morrison), Ruth Trouncer (segretario di Pelham), Anthony Nicholls (sir Arthur Richardson), Aubrey Richards (scienziato), John Dawson (barbiere), Terence Sewards (assistente del gioielliere), Alastair Mackenzie (Michael), Hugh Mackenzie (James) - **p.:** Michael Relph per Excalibur Films-An Associated British Production - **pa.:** Jack Rix - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** Regionale - **dr.:** 95'

Man with the Golden Gun, The (Agente 007 - l'uomo dalla pistola d'oro) — **r.**: Guy Hamilton - **s.**: tratto dal romanzo di Ian Fleming - **sc.**: Richard Maibaum, Tom Mankiewicz - **f.** (Eastmancolor): Ted Moore, Oswald Morris - **scg.**: John Graysmark, Peter Lamont - **mo.**: Ray Poulton - **m.**: John Barry - **int.**: Roger Moore (James Bond), Christopher Lee (Scaramanga), Britt Ekland (Mary Goodnight), Maud Adams (Andrea), Herve Villechaize (Nick Nack), Clifton James (J.P. Pepper), Soon Tik Oh (Hip), Richard Loo (Hai Fat), Marc Lawrence (Rodney), Bernard Lee (« M »), Lois Maxwell (Miss Moneypenny), Marne Maitland (Lazar), Desmond Llewellyn (« Q ») James Cossins, Chan Yiu Lam, Carmen Sautoy, Gerald James, Michael Osborne, Michael Fleming - **p.**: Harry Saltzman, Albert R. Broccoli - **pa.**: Charles Orme - **o.**: Gran Bretagna, 1974 - **di.**: United Artists Europa Inc. - **dr.**: 125'.

Maria Rosa la guardona — **r.**: Franco Martinelli - **s.**: Marino Girolami - **sc.**: Carlo Veo, Scila Buongiorno - **f.** (Eastmancolor, Technospes): Angelo Lotti - **mo.**: Otello Colangeli - **m.**: Alessandro Alessandroni - **int.**: Isabella Biagini (Maria Rosa), Ninetto Davoli (Romolo), Riccardo Garrone, Rosemarie Lindt, Marco Tulli, Silvio Bagolini, Bruna Beani, Adolfo Belletti, Pupo De Luca, Ennio Girolami, Paul Muller, Franco Diogene, Raffaele Curi, Sonia Ciuffi, Catia Chiani, Anna Maria Rissone, Luigi Antonio Guerra, Ovidio Taito, Franco Mazzieri, Leo Guellotta, Rod Licary, Jocelyne Raquel, Maria Teresa Piaggio, Valeria Mongardini, Alberto Fogliani - **p.**: Massimo Alberini per Seven Film - **o.**: Italia, 1973 - **di.**: Dear International - **dr.**: 88'.

Marseille Contract, The (Contratto marsigliese) — **r.**: Robert Parrish - **asr.**: Georges Pelligrin, Henri Hellman - **s., sc.**: Judd Bernard - **f.** (Eastmancolor): Douglas Slocombe - **scg.**: Willy Holt - **mo.**: Willy Kemplen - **m.**: Roy Budd - **ca.**: « Round Midnight » - **int.**: Michael Caine (John Deray), Anthony Quinn (Steve Ventura), James Mason (Jacques Brizard), Alexandra Stewart (signora Matthews), Maureen Kerwin (Lucienne Brizard), Marcel Bozzufi (Calmet), Catherine Rouvel (amante di Brizard), Maurice Ronet (Briac), Patrick Floersheim (Jo Kovakian), André Oumansky (Marsac), Georges Beller (Minierini), Jean-Louis Fortuit (Fortuit), Jerry Brouer (Kurt), Georges Lycan (Henri), Hella Petri (la contessa), Pierre Koulak (Wilson), Vernon Dobtcheff (Lazar), Barzara Sommers (Sally), Martine Kelly (Janet), Pierre Sallinger (Williams), Danik Zurakowska (la ragazza), Jean Bouchaud (Rouget), Bill Kearns, Alan Rosset, James Jones, Gene Moskowitz e Sam White (giocatori di carte), Robert Rondo (Matthews), John Rico (un informatore), Charles Morosi (coroner), Bob Lerick (I° uomo all'aeroporto), Jacques Chevalier (II° uomo all'aeroporto), Jack Jourdain (III° uomo all'aeroporto), Charles Millot (maggiordomo), Brooke Poole (Kevin Matthews), Dominique Gilles (pilota dell'elicottero), Georges Pelligrin (Pelligrin), Ed Marcus (Fargas) - **p.**: Judd Bernard per Kettledrum Film, Londra/Pecf, Parigi - **pa.**: Patricia Casey - **o.**: Gran Bretagna-Francia, 1974 - **di.**: P.I.C. - Warner Bros - **dr.**: 89'.

Maschio internazionale, Il — v. **...Aber Jonny**

Maschioni, I — v. **Màles, Les**

Massacro di uomini violenti — v. **Duels of Fists**

Matta, matta, matta corsa in Russia. Una (Neverojatnye Priključenjja Ital'jancev v Rosii) — **r.**: Eldar Rjazanov, Franco Prosperi - **asr.**: Gianni Cozzo, Vladimir Dostal - **s., sc.**: Franco Castellano, Giuseppe Moccia [Pipolò] Emil Brainskij, E. Rjazanov - **f.**: (Technospes): Gabor Pogany, M. Bic - **scg**: Michail Bogdanov, Enrico Fiorentini - **mo.**: Loredana Cruciani, Tatiana Casini, Juna Brojovskaja - **m.**: Carlo Rustichelli - **int.**: Alighiero Noschese (Antonio), Ninetto Davoli (Giuseppe), Antonia Santili (Olga), Tano Cimarosa (Rosario il mafioso), Andrej Mironov (Andrej Vassiliev), Evgenij Evstigneev (lo zoppo), Gigi Ballista (primario ospedale), Olga Aroseva (madre di Andrej Vassiliev) - **p.**: Dino De Laurentiis per Produzioni De Laurentiis, Inter.m.a.c.o. S.p.A., Roma/Mosfilm, Mosca - **o.**: Italia-Unione Sovietica, 1973 - **di.**: Ceiad-Columbia - **dr.**: 100'.

McKlusky, metà uomo metà odio — v. **White Lightning**

McQ (E' una sporca faccenda tenente Parker!) — **r.**: John Sturges - **r. 2° unità:** Ron R. Rondell - **ar.**: Ric Rondell - **s., sc.**: Lawrence Roman - **f.** (Panavision, Technicolor): Harry Stradling jr. - **scg.**: Walter Simonds - **mo.**: William Ziegler - **m.**: Elmer Bernstein - **int.**: John Wayne (il tenente Parker), Eddie Albert (il capitano), Diana Moldaur (Lois Boyle), Colleen Dewhurst (Myra), Clu Gulager (Franklin Toms), David Huddleston (Pinky Farrow), Jim Watkins (J. C.), Al Lettieri (Manny Santiago), Julie Adams (Elaine Forrester), Roger E. Mosley (Rosey), William Bryant (il sergente Stan Boyle), Joe Tornatore (La Salle), Kim Sanford (Ginger), Richard Kelton (Radical), Richard Easthman (Walter Forrester), Dick Friel (Bob Mahoney), Fred Waugh (guardia del corpo) - **p.**: Jules Levy, Arthur Gardner, Lawrence Roman per Batjac Levy-Gardner - **o.**: U.S.A., 1973 - **di.**: Dear Int. - W. B. - **dr.**: 125'.

Mercoledì delle ceneri — v. **Ash Wednesday**

Mia pistola per Billy, La — v. **Billy Two Hats**

Midnight Man, The (L'uomo di mezzanotte) — **r.:** Roland Kibbee, Burt Lancaster - **s.:** dal romanzo « The Midnight Lady and the Mourning Man » di David Anthony - **sc.:** Roland Kibbee, Burt Lancaster - **f.** (Technicolor): Jack Priestley - **scg.:** James D. Vance - **mo.:** Frank Morris - **m.:** Dave Grusin - **int.:** Burt Lancaster (Jim Slade), Susan Clark (Linda), Cameron Mitchell (Quartz), Morgan Woodward (Clayborne), Harris Yulin (sceriffo Casey), Joan Lorring (signora Quartz), William Splawn (proprietario del bar), Catherine Bach (Natalie Clayborne), Robert Quarry, Ed Lauter, Mills Watson - **p.:** Roland Kibbee, Burt Lancaster per Norlan-Universal Pictures - **o.:** U.S.A., 1974 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 116'.

Milano odia: la polizia non può sparare — **r.:** Umberto Lenzi - **s., sc.:** Ernesto Gastaldi - **f.** (Eastmancolor): Federico Zanni - **mo.:** Eugenio Alabiso - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Tomas Milian (Giulio), Laura Belli (Marilù), Henry Silva (Walter), Gino Santercole (Vittorio), Mario Piave (vice commissario), Luciano Catenacci (Majone), Pippo Starnazza (Papa), Lorenzo Piani (Gianni), Muzio Joris (Ma'), Anita Strindberg (Jona) - **p.:** Dania Film - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Interfilm - **dr.:** 101'.

Milarepa — **r.:** Liliana Cavani - **s.:** L. Cavani, liberamente ispirato a « Tibet's Great Yogi Milarepa » - **sc.:** L. Cavani, Italo Moscati - **f.** (Technicolor): Armando Nannuzzi - **scg.:** Jean Marie Simon - **mo.:** Franco Arcalli - **m.:** Daniele Paris - **int.:** Lajos Balazsovits (Milarepa), Paolo Bonacelli (Marpa - prof. Albert Bennett), Marcella Michelangeli (Damema-Karin), Marisa Fabbri (la madre), Marilù Prati (la sorella), George Wang - **p.:** Lotar Film - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 108'.

Minorenne, La — **r., s., sc.:** Silvio Amadio - **f.** (Telecolor): Antonio Maccoppi - **m.:** Roberto Pregadio - **int.:** Gloria Guida, Corrado Pani, Rosemarie Dexter, Marco Guglielmi, Luciano Roffi, Giacomo Rossi Stuart, Fabrizio Moroni, Gabriella Lepori, Silvio Spaccesi - **p.:** Domizia Cinematografica - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Regionale - **dr.:** 88'.

Mio Dio, come sono caduta in basso! — **r.:** Luigi Comencini - **s., sc.:** L. Comencini, Ivo Perilli - **f.** (Technicolor): Tonino Delli Colli - **scg.:** Dante Ferretti - **mo.:** Nino Baragli - **m.:** Fiorenzo Carpi - **int.:** Laura Antonelli (Eugenia), Alberto Lionello (Raimondo Corrao), Michele Placido (Silvano, l'autista), Michele Abbruzzo (mons. Pacifici), Rosemarie Dexter (Floridia), Ugo Pagliai (Ruggero Di Maqueda), Jean Rochefort (Henry), Karin Schubert (Evelyn) - **p.:** Pio Angeletti, Adriano De Micheli per Dean Film - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Titanus - **dr.:** 110'.

Mr. Majestyk (A muso duro) — **r.:** Richard Fleischer - **asr.:** Buck Hall - **s., sc.:** Elmore Leonard - **f.** (Colore DeLuxe): Richard H. Kline - **scg.:** Cary Odell - **mo.:** Ralph E. Winters - **m.:** Charles Bernstein - **int.:** Charles Bronson (Vince Majestyk), Al Lettieri (Frank Renda), Linda Cristal (Nancy Chavez), Lee Purcell (Wiley), Paul Koslo (Bobby Kopas), Taylor Lacher (Gene Lundy), Frank Maxwell (McAllen), Alejandro Rey (Larry Mendoza), Jordon Rhodes (Harold Ritchie), Bert Santos (Julio Tamaz), Vern Porter, Allan Pinson, Robert Templeton, Bill Morris, Jim Reynolds, Eddy Reyes, Larry Cortinez, Howard Beasley, Bus Gindhart, Tom Hickman, Kenny Bell, Max Reed, Luis Ramirez, Alma Lawrentz - **dp.:** Jim Henderling - **p.:** Walter Mirisch per Mirisch - **o.:** U.S.A., 1974 - **di.:** Dear-U.A. - **dr.:** 98'.

Modo di essere donna, Un — **r.:** Pier Ludovico Pavoni - **s.:** Fulvio Gicca Palli - **sc.:** F. Gicca, Palli, P. L. Pavoni, Mario Di Nardo - **f.** (Colore): Roberto Gerardi - **scg.:** Franco Calabrese - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Marisa Berenson (Sibilla), Stefania Casini (Francesca), Venantino Venantini (Simone), Riccardo Salvino (Fabrizio), Fabrizio Moroni (Jacopo), Raymond Lovelock (Vasco), Andrea Manni (Marco) - **p.:** Danilo Marciano e Mario Di Nardo per Aquila Cinematografica - Grandi Produzioni Italiane - International Film Company - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** M.G.M. - **dr.:** 92'.

Montagna sacra, La — v. **Holy Mountain, The**

Montone infuriato, Il — v. **Mouton enragé, Le**

Morbosità — **r., s.:** Luigi Russo - **sc.:** L. Russo, Paolo Belloni - **f.** (Panoramica, Kodacolor): Pier Luigi Santi - **mo.:** Evandro Pastorino - **m.:** Berto Pisano - **int.:** Jenny Tamburi, Gianni Macchia, Eva Cemerys, Luciana Scalise, Vit Capri, Enzo Liberti, Aldo Bufi Landi,

Fernando Cerulli - **p.**: Belma Cinematografica-Jarama Film - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Capitol - **dr.**: 90'.

Mostro dell'obitorio, Il — v. **Jorobado de la Morgue, El**

Mouton enragé, Le (Il montone infuriato) — **r.**: Michel Deville - **ar.**: Philippe Monnier, Fred Runel - **s.**: dal romanzo di Roger Blondel - **sc.**: Christopher Frank - **f.** (Eastmancolor, Telecolor): Claude Lecomte - **scg.**: Pierre Lefait - **mo.**: Raymonde Guyot - **m.**: Camille Saint-Saëns - **int.** Jean-Louis Trintignant (Nicolas), Romy Schneider (Roberte), Jean-Pierre Cassel (Fabre), Jane Birkin (Marie Paule), Florinda Bolkan (Flora), Georges Wilson (Lourceuil), Henri Garcin (Berthoud), Michel Vitold (Groult), Dominique Constanza (Sabine), Jean-François Balmer (Vischenko), Estella Blain (Shirley Douglas), Betty Berr (Sylvie), Georges Beller (Jean Mi), André Reybaz (Kalfon), Carlo Nell (Ondrasz), Pierre Gualdi (Carelmann), Adrienne Servantie (signora Carelmann), Yvette Delaune (ragazza), Salvine Di Pietra (autista Rolls), Pippo Merisi (il giovane Tournon), Guy Michel (Benoit), Madeleine Ganne (cassiera del supermercato), Yves Bureau (Fanon), Léoni Collet (Denise), Robert André (Belfond), Claude Marcault (Bernadette), Frédérique Nort (proprietario caffé La Harpe), Françoise Burgi (cameriera), Madeleine Damien (Eléonore), Gérard Lemaire (commesso del tabaccaio), Jacques Verlier (il barbuto), Christine Boisson (Zouzou), Gisèle Casadesus (signora Lourceuil), Dominique Marcas, Jean-Pierre Moreaux, Jean-Pierre Maurin, Arlette Balkis, Georges Bruce, Renée Legrand, Mary Marquet - **p.**: Leo L. Fuchs per Viaduc Productions, Parigi/T.R.A.C., Roma - **o.**: Francia-Italia, 1974 - **di.**: Capitol International - **dr.**: 110'.

Murder on the Orient Express (Assassinio sull'Orient Express) — **r.**: Sidney Lumet - **s.**: dal romanzo omonimo di Agatha Christie - **sc.**: Paul Dehn - **f.** (Technicolor): Geoffrey Unsworth - **scg.**: Tony Walton, Jack Stephens - **mo.**: Anne V. Coates - **m.**: Richard Rodney Bennett - **int.**: Albert Finney (Hercule Poirot), Lauren Badoll (la signora Hubbard), Martin Balsam (Bianchi), Ingrid Bergman (Greta Ohlsson), Jacqueline Bisset (contessa Andrenyi), Jean Pierre Cassel (Pierre Paul Michel), Sean Connery (col. Arbuthnot), John Gielgud (Beddoes), Wendy Hiller (principessa Dragomiroff), Anthony Perkins (Hector Mc Queen), Vanessa Redgrave (Mary Debenham), Rachel Roberts (Hildegarde Schmidt), Richard Widmark (Ratchett), Michael York (conte Andrenyi), George Coulouris (dott. Constantine), Denis Quilley (Foscarelli), Colin Blakely (Cyrus Hardman), Vernon Dobtcheff, Jeremy Lloyd, John Moffatt, George Silver - **p.**: John Brabourne, Richard Goodwin per G. W. Films-Emi - **o.**: Gran Bretagna, 1974 - **di.**: Gold Film - **dr.**: 123'.

Musica nelle vene, La ovvero **Viaggia, ragazza, viaggia, hai la musica nelle vene** — **r., s., sc.**: Pasquale Squitieri - **f.** (Technospes): Eugenio Bentivoglio - **m.**: Manuel De Sica **int.**: Victoria Zinny, Raymond Pellégrin, Dino Mele, Vittorio De Sica, Leopoldo Trieste, Brigitte Skay - **p.**: Laser-Translux - **o.**: Italia-Francia, 1973 - **di.**: Dear International - **dr.**: 91'.

Mussolini, ultimo atto — **r.**: Carlo Lizzani - **s.**: Fabio Pittorru, da ricerche storiche - **sc.**: C. Lizzani, F. Pittorru - **f.** (Colore): Roberto Gerardi - **scg.**: Amedeo Fago - **c.**: Ugo Pericoli, Pompei, Rancati - **mo.**: Franco Fraticelli - **m.**: Ennio Morricone - **int.**: Rod Steiger (Benito Mussolini), Franco Nero (colonnello Valerio), Lisa Gastoni (Claretta Petacci), Henry Fonda (cardinale Schuster), Bill Wanders (tenente Hans Fallmeyer della Luftwaffe), Lino Capolicchio (partigiano Pedro), Gaetano Russo (il sergente SS Gunter), Bruno Corazzari (il tenente Fritz Birzer), Nando Poggi (partigiano Pietro), Giuseppe Rudy Dal Prà (maresciallo Rodolfo Graziani), Andrea Aureli (Barracu), Francesco Di Federico (Casalinuovo), Marvin Drake (don Bicchierai), Manfred Freyberger (capitano Otto Kisnat), Giuseppe Addobbati (Raffaele Cadorna), Giacomo Rossi Stuart (Daddario, ufficiale servizi speciali U.S.A.), Valeriano Vallone (Lino), Franco Mazzieri (Buffarini Guidi), Tom Felleghi (altro componente missione U.S.A.), Marco Guglielmi, Umberto Raho, Massimo Sarchielli - **p.**: Enzo Peri per Aquila Cinematografica - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Italnoleggio Cinematografico - **dr.**: 135'.

Nada (Sterminate « Gruppo Zero ») — **r.**: Claude Chabrol - **s.**: dal romanzo omonimo di Jean-Patrick Manchette - **sc.**: J.-P. Manchette, C. Chabrol - **f.** (Eastmancolor): Jean Rabier - **scg.**: Guy Littaye - **mo.**: Jacques Gaillard - **m.**: Pierre Jansen - **int.**: Fabio Testi (Diaz), Mariangela Melato (Cash), Maurice Garrel (Epaulard), Michel Duchaussoy (Treuffais), Michel Aumont (il commissario), Didier Kaminka (Meyer), Lou Castel (D'Arey), Katia Romanoff, André Falcon, Lyle Joyce, Viviane Romance, Francis Lax, Jean-Louis Maury, Rudy Le Noir, Daniel Le Courtois, Jacques Préboist, Henri Attal, Dominique Zardi - **p.**: Les Films la Boétie, Parigi/Verona Prod., Roma - **o.**: Francia-Italia, 1973 - **di.**: Cinema International Corporation - **dr.**: 101'.

Någon att Älska (Una ragazza dal corpo caldo) — **r., s., sc.**: Joseph W. Sarno - **f.**: (Colore DeLuxe): Max Wilén - **m., ca.**: Benny Andersson, Björn Ulvaeus - **int.**: Marie Liljedahl (Inga Dahlman), Inger Sundh (Greta Tillström), Lennart Lindberg (Stig Till-

ström), Tommy Blom (Rolf Andersson), Lissi Alandh, Lennart Norbäck, Harriet Ayres - **p.:** Vernon P. Becker per Filmmakarna, Stoccolma/Vernon P. Becker, U.S.A. - **o.:** Svezia-U.S.A., 1971 - **di.:** Arden (reg.) - **dr.:** 80'.

Necromancy (Il potere di Satana) — **r., s., sc.:** Bert I. Gordon - **f.** (Colore): Winton Hoch - **scg.:** Frank Sylos - **mo.:** John Woelz - **m.:** Fred Karger - **int.:** Orson Welles (Mr. Cato), Pamela Franklin (Lori), Lee Purcell (Priscilla), Michael Ontkean (Frank), Harvey Jason (Jay), Lisa James (Georgette), Sue Bernard (Nancy), Terry Quinn (figlio di Cato) - **p.:** B. I. Gordon per Zenith International Pictures Production - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Ceiad-Columbia - **dr.:** 80'.

Ne nous fachons pas (Licenza di esplodere) — **r.:** Georges Lautner - **s.:** Michel Audiard - **sc.:** Marcel Jullian, Jean Marson, M. Audiard - **f.** (Technicolor, Techniscope): Maurice Fellous - **scg.:** Jean Mandaroux - **mo.:** Michelle David - **m.:** Bernard Gerard - **int.:** Lino Ventura (Tony), Mireille Darc (Eglantine), Jean Lefebvre (Léonard Michalon), Michel Constantin (Jeff), Tommy Duggan (il colonnello), Sylvia Sorrente (Vicky), Thierry Thibaud (Shark), Robert Dalban (l'imbalsamatore), André Pousse (1° fuggiasco), Mick Besson (2° fuggiasco), Marcel Bernier, France Rumilly - **p.:** S.N.E. Gaumont - **o.:** Francia, 1966 - **di.:** Arden (reg.) - **dr.:** 87'.

Neverojatnye Priključenjja Ital'jancev v Rossii — v. **Matta, matta, matta corsa in Russia, Una**

New Guinea - The Islands of Cannibals (Nuova Guinea, l'isola dei cannibali) — **r.:** Akira Ide - **f.:** (Eastmancolor) - **m.:** Riz Ortolani - **p.:** D.I.A. International Film-General Work Film - **o.:** Giappone, 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 94'.

Niente di grave, suo marito è incinto — v. **Evénement le plus important depuis que l'homme a marché sur la Lune, L'**

Niente sesso siamo inglesi — v. **No Sex Please We're British!**

Night God Screamed, The (Quella notte in casa Coogan) — **r.:** Lee Madden - **s., sc.:** Gil Lasky - **f.** (Colore): Stephen Larner - **scg.:** Jim Newport - **mo.:** Mark Dennis - **m.:** Donald Vincent - **int.:** Jeanne Crain (Fanny Pierce), Alex Nicol (Willis Pierce), Daniel Spelling (Peter Cogan), Michael Sugich (Billy Joe Harlan), Barbara Hancock (Nancy Coogan), Dawn Cleary (Sharon Coogan), Gary Morgan (Jimmy Coogan), Stewart Bradley (Judge Coogan), James Sikking (Paul), Corinne Conley (Betty Coogan), Miller Petitt, Richard Smedley, Jack Donner, Eric Boles, Andrea Darvi, Suzan Sheppard, James Waring, Terry Pratt - **p.:** Ed Carlin, Gil Lasky per Lasky-Carlin - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Regionale - **dr.:** 82'.

Nipoti miei diletti — **r., s., sc.:** Franco Rossetti - **f.** (Colore): Roberto Girometti - **scg.:** Gaia Romanini - **mo.:** Giuseppe Beghdighian - **m.:** Gianni Marchetti - **int.:** Adriana Asti (la zia), Marc Porel, Gianluigi Chiarizzi e Mattia Sbragia (i tre nipoti), Antonio Falsi (il nipote contadino), Maurizio Bonuglia (Andrea il nipote gerarca), Luciano Salce (il parroco), Romolo Valli (il professore), Renzo Palmer (il sorvegliato) - **p.:** Gianni Minervini per Hubris Productions - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Overseas Film Comp. - **dr.:** 95'.

Noa Noa — **r., s.:** Ugo Liberatore - **sc.:** U. Liberatore, Robert Gandus - **f.** (Technospes): Dario Di Palma - **scg.:** Sergio Canevari - **mo.:** Alberto Gallitti - **m.:** Augusto Martelli - **int.:** Hiram Keller (Christian Fletcher), Mariana Camara, Gianfranco De Grassi, Vera Lucia De Oliveira, Isabelle de Valbert, Karen Grannum, Douglas Hare, Neil Hansen, Paolo Malco, Ines Pellegrini, Roberto Posse, Carlo Puri, Dino Shorte, Zula, Ugo Kelly - **p.:** Alfredo Bini per Gerico Sound - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** C.I.D.I.F. - **dr.:** 102'.

Noces rouges, Les — v. **Amico di famiglia, L'**

No es nada mama, solo un juego (Provocazione) — **r.:** José Maria Forqué - **s.:** Hermogenes Salaz - **sc.:** H. Salaz, J.M. Forqué - **f.** (Technicolor): Alejandro Ulloa - **scg.:** Leo Anchoriz - **mo.:** Mercedes Alonso - **m.:** Adolfo Waitzman - **int.:** David Hemmings (il giovane vizioso), Anna Rau (la forosetta), Alida Valli (la madre del giovane vizioso), Francisco Rabal (lo zio avaro), Galeazzo Benti (il medico) - **p.:** Orfeo - **o.:** Spagna-Venezuela, 1973 - **di.:** General International Film (reg.) - **dr.:** 116'.

Noi due senza domani — v. **Train, Le**

Non guardare in cantina — v. **Don't Look in the Basement**

Non t'arrabbiare, questa volta ti faccio ricco! — **r.:** Frank Kramer [Gianfranco Parolini] -

s., sc.: G. Parolini, F. Merli - **f.** (Eastmancolor): Sandro Mancori - **m.:** Sante Maria Romitelli - **int.:** Antonio Sabàto, Robin McDavid, Karin Schubert, George Wang, Ling Ping, Lee Chen, Rudy Roland, Gianni Rizzo - **p.:** Futuramik-Tv 19 - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** P.A.B. Film - **dr.:** 101'.

No Sex Please We're British! (Niente sesso siamo inglesi) — **r.:** Cliff Owen - **s.:** basato da un lavoro di Anthony Marriott, Alistair Foot - **sc.:** A. Marriott, Johnnie Mortimer, Brian Cooke - **f.** (Technicolor): Ken Hodges - **scg.:** Ray Simm - **mo.:** Ralph Kemplen - **m.:** Eric Rogers - **int.:** Ronnie Corbett (Brian Runnicles), Beryl Reid (Bertha Hunter), Arthur Lowe (Bromley), Ian Ogilvy (David Hunter), Susan Penhaligon (Penny Hunter), Michael Bates (Needham), Valerie Leon (Susan), Margaret Nolan (Barbara), David Swift (Ispettore Paul), Ceryl Hall (Daphne), Gerald Sim, Robin Askwith, John Bindon, Stephen Greif - **p.:** John R. Sloan per B.H.P.-Columbia - **o.:** Gran Bretagna, 1973 - **di.:** Ceiad Columbia - **dr.:** 94'.

Notte dei demoni, La — v. **Werewolves on Wheels**

N. P. Il segreto — **r., s., sc.:** Silvano Agosti - **f.** (Kodakcolor): Nicola Dimitri - **scg.:** Isabella Genoese, Timur Incendaye - **mo.:** S. Agosti - **m.:** Nicola Piovani - **int.:** Francisco Rabal (l'ingegnere N.P.), Irene Papas, Edy Biagetti, Takis Emmanuel, Ingrid Thulin, Linda Carradori, Vincenzo Giancola, Giuseppe Lanciano, Marco Marsili, Massimo Moreschini, Marco Agosti - **p.:** Zeta-A-Elle - **o.:** Italia, 1972 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico - **dr.:** 104'.

Nuda dal fiume — v. **Hrst plná vody**

Nuova Guinea, l'isola dei cannibali — v. **New Guinea - The Island of Cannibals**

Officier de police sans importance, Un (Requiem per un commissario di polizia) — **r., s.:** Jean Larriaga - **sc.:** J. Larriaga, Marc Porel - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Roland Dantigny - **mo.:** Gabriel Rongier - **int.:** Robert Hossein, Charles Denner, Nicole Courcel, Raymond Pellegrin, Julian Negulesco, Dani, M. Porel, Georges Geret - **p.:** Mog Films/Filmsonor Marceau/Sedimo - **o.:** Francia-Italia, 1972 - **di.:** Italian International Film - **dr.:** 90'.

Ogami il pericolo giallo — v. **Baby Cart at the River Styx**

Ogni nudità sarà proibita — v. **Toda nudez serà castigada**

Oh! Calcutta! (Oh! Calcutta!) — **r.:** Guillaume Martin Aucoin - **s.:** dalla « Nude Review » omonima di Kenneth Tynan, con la collaborazione di Julian Barry, Samuel Beckett, Jules Feiffer, Dan Greenburg, John Lennon, Jacques Levy, Pat MacCormick, Leonard Melfi, David Newman, Robert Benton, Edna O'Brien, "The Open Window" (Robert Dennis, Peter Schickele, Stanley Walden), Sam Shepard, Sherman Yellen - **sc.:** Hillard Elkins, Michael White, Gordon Crowe, George Platt, Kenneth Tynan - **f.** (Technicolor): Ken Anderson - **scg.:** James Tilton - **cor.:** Margo Sappington - **mo.:** Frank Herald - **m.:** "The Open Window" (Robert Dennis, Peter Schickele, Stanley Walden) - **int.:** Raiana Barrett, Mark Dempsey, Samantha Harper, Patricia Hawkins, Bill Macy, Mitchell McGuire, Gary Rethmeier, Margo Sappington, Nancy Tribush, George Welbes e "The Open Window" - **p.:** Hillard Elkins, Michael White e Gordon Crowe per E.P.I.C. Production - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Maxi Cinematografica (reg.) - **dr.:** 90'.

Oklahoma Crude (I duri di Oklahoma) — **r.:** Stanley Kramer - **asr.:** Joseph M. Ellis - **s., sc.:** Marc Norman - **f.** (Panavision, Technicolor): Robert Surtees - **scg.:** Alfred Sweeney - **mo.:** Folmar Blangsted - **m.:** Henry Mancini - **ca.:** « Send a Little Love My Way » di Henry Mancini, Hal David, cantata da Anne Murray - **int.:** George C. Scott (Noble Mason), Faye Dunaway (Lena Doyle), John Mills (Cleon Doyle), Jack Palance (Hellman), William Lucking (Marion), Harvey Jason (Wilcox), Ted Gehring (Wobbly), Cliff Osmond, Rafael Campos, Woodrow Parfrey, John Hudkins, Harvey Parry, Bob Herron, Jerry Brown, Jim Burk, Henry Wills, Hal Smith, Cody Bearpaw, James Jeter, Larry D. Mann - **p.:** S. Kramer per Columbia - **pa.:** Ivan Volkman - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Ceiad Columbia - **dr.:** 116'.

One Day in the Life of Ivan Denisovich (Una giornata di Ivan Denisovich) — **r.:** Caspar Wrede - **asr.:** Allan Ousby - **s.:** basato sul romanzo di Aleksandr Solženycin, da una traduzione di Gillon Atiken - **sc.:** Ronald Harwood - **f.** (Eastmancolor): Sven Nykvist - **scg.:** Per Schwab - **mo.:** Thelma Connell - **m.:** Arne Nordheim - **int.:** Tom Courtenay (Ivan Denisovich), Espen Skjønberg (Tiurin), James Maxwell (capitan Buinovsky), Alfred Burke (Alyosha), Eric Thompson (Tsezar), John Cording (Pavlo), Mathew Guinnes (Kilgas), Alf Malland (Fetiukov), Friman Falck Clausen (Senka), Jo Skjønberg (Gopchik),

Odd Jan Sandsdalen (Eino), Torstein Rustdal (Vaino), Paul Connell - **p.:** Caspar Wrede per Leontes Films, Londra/Norsk Films, Oslo - **o.:** Gran Bretagna-Norvegia, 1971 - **di.:** Regionale - **dr.:** 93'.

Operazione cane giallo — v. **Yellow Dog**

Optimists of Nine Elms, The (Gli ottimisti) — **r.:** Anthony Simmons - **asr.:** Tony Hopkins, Richard Meyrick - **s.:** dal romanzo di A. Simmons - **sc.:** Tudor Gates, A. Simmons - **f.** (Eastmancolor): Larry Pizer - **scg.:** Robert Cartwright - **mo.:** John Jympson - **m.:** George Martin - **ca.:** cantate da Peter Sellers e Don Crown - **int.:** Peter Sellers (Sam), Donna Mullane (Liz Ellis), John Chaffey (Mark Ellis), David Daker (Bob Ellis), Marjorie Yates (Chrissie Ellis), Katyana Kass (Baby Ellis), Patricia Brake (segretaria della casa del cane), Don Crown (Busker), Michael Graham Cox (custode del parco), Bruce Purchase (poliziotto), Bernie Searl, Tommy Wright, Pat Becket, Daphne Lawson, Candyce Jane Brandl, Hilary Crane, Pat Ashton - **p.:** Adrian Gaye e Victor Lyndon per Cheetah Film, Sagittarius Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1973 - **di.:** Gold Film - **dr.:** 110'.

Orden de matar — v. **Testa del serpente, La**

Ore 10: lezione di sesso — v. **Guess What We Learned in School Today**

Organizzazione ringrazia, firmato il Santo — v. **Fiction Makers, The**

Orlando Furioso — **r.:** Luca Ronconi - **s.:** dal poema di Ludovico Ariosto - **sc.:** Edoardo Sanguineti, L. Ronconi - **f.** (Panoramica, Technicolor): Vittorio Storaro, Arturo Zavattini - **mo.:** Pino Giomini - **m.:** Giancarlo Chiaramello - **int.:** Massimo Foschi, Mariangela Melato, Ottavia Piccolo, Giacomo Piperno, Carlo Valli, Sergio Nicolai - **p.:** Rai - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico - **dr.:** 113'.

Ossessa, L' — **r., s.:** Mario Gariazzo - **sc.:** Ambrogio Molteni - **f.** (Eastmancolor): Carlo Carlini - **scg.:** Ovidio Taito - **mo.:** Roberto Colangeli - **m.:** Marcello Giombini - **int.:** Stella Carnacina (Daniela), Chris Avram (suo padre), Lucretia Love (Luisa, sua madre), Luigi Pistilli (padre Zeno, l'esorcista), Gianrico Tondinelli (Carlo), Umberto Raho (lo psichiatra), Ivan Rassimov (Satana), Gabriele Tinti (amante di Luisa), Giuseppe Addobbati (il medico), Piero Gerlini - **p.:** Paolo Azzoni, Riccardo Romano per Tiberia Film International - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Osvoboždenie II (Le armate rosse alla liberazione dell'Europa) — **r.:** Yuri Ozerov - **s., sc.:** Y. Ozerov, Oscar Lurganov, Yuri Bondarev - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Igor Slabnewich - **m.:** Franco De Gemini - **int.:** Mikhail Ulyanov, Vassilly Shukshin, Nikolai Olyalin, Larissa Golubkina - **p.:** Mosfilm - **o.:** U.R.S.S., 1972 - **di.:** Fida - **dr.:** 90'.

Ottimisti, Gli — v. **Optimists of Nine Elms, The**

8 Dicembre 1941, Tokio ordina: distruggete Pearl Harbor — v. **Storm of the Pacific**

Outfit, The (Organizzazione crimini) — **r.:** John Flynn - **asr.:** William McGarry - **s.:** basato sul romanzo di Richard Stark [Donald E. Winters] - **sc.:** J. Flynn - **f.** (Metrocolor): Bruce Surtees - **scg.:** Tambi Larsen - **mo.:** Ralph E. Winters - **m.:** Jerry Fielding - **int.:** Robert Duvall (Macklin), Karen Black (Bett Horrow), Joe Don Baker (Cody), Robert Ryan (Mailer), Timothy Carey (Jake Menner), Richard Jaeckel (Chemy), Sheree North, Felice Orlandi, Marie Windsor, Jane Greer, Henry Jones, Joanna Cassidy, Tom Reese, Elisha Cook, Bill McKinney, Anita O'Day, Archie Moore, Tony Young - **dp.:** Jim Henderlin - **p.:** Carter De Haven - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** M.G.M. - **dr.:** 75'.

Pancho Villa (I tre del mazzo selvaggio) — **r.:** Gene Martin [Eugenio Martin] - **asr.:** José M. Ochoa - **s.:** G. Martin - **sc.:** Julian Halevy - **f.** (Technicolor): Alejandro Ulloa - **scg.:** Julio Molina - **mo.:** Leigh G. Tallas [Irving Lerner] - **m.:** Anton Garcia-Abril - **int.:** Telly Savalas (Pancho Villa; nell'ed. italiana Concho Verdad), Clint Walker (il colonnello Scotty), Anne Francis (Flo), Chuck Connors (il colonnello Wilcox), Angel Del Pozo (il tenente Eager), José Maria Prada (Luis), Luis Davila (McDermott), Monica Randall (Lupe), Antonio Casas (il generale Goyo), Alberto Dalbes (il capitano Mendoza), Barta Barri (Alfonso), Eduardo Calvo (banchiere), Dan Van Husen (Bart), Norman Bailey (lo sceriffo), Tony Ross (fotografo), Art Larkin (serg. White), Gene Collins (Popowski), Hal Fletcher (maggiore James), Dennis Vaughan (capitano Mettle), Lorraine Clewes (Clara), Marjorie Neville (Eudora), Ralph Neville (gen. Jenkins), Walter Coy (gen. Pershing) Bud Strait (capostazione), Carl Rapp (medico), Luis Rivera, Lone Ferk - **p.:** Bernard Gordon per Granada Films-Scotia International Presentation - **pa.:** Greg Tallas - **o.:** Spagna, 1971 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Pane e cioccolata — **r., s.,** Franco Brusati - **sc.:** F. Brusati, Jaia Fiastri, Nino Manfredi - **f.** (Eastmancolor, Technospes): Luciano Tovoli - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **mo.:** Mario Morra - **m.:** Daniele Patucchi - **int.:** Nino Manfredi (Nino), Johnny Dorelli (l'industriale), Anna Karina (la greca), Federico Scrobogna (il figlioletto della greca), Paolo Turco, Tano Cimarosa, Ugo D'Alessio, Max Delys, Gianfranco Barra - **p.:** Maurizio Lodi Fé per Verona Cinematografica - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 104'.

Paolo il freddo — **r., s.:** Ciccio Ingrassia - **sc.:** Marino Onorati, C. Ingrassia - **f.** (Eastmancolor): Tino Santoni, Aldo Giordani - **scg.:** Alberto Boccianti - **mo.:** Tatiana Morigi - **m.:** Franco Godi - **int.:** Franco Franchi, Ileana Rigano, Guido Leontini, Tino Scotti, Mimmo Baldi, Isabella Biagini, « Il Circo sul ghiaccio » di Moira Orfei - **p.:** Ingra Cinematografica - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Euro International Films - **dr.:** 104'.

Paper Moon (Paper Moon - Luna di carta) — **r.:** Peter Bogdanovich - **asr.:** Ray Gosnell, Jerry Ballew - **s.:** dal romanzo « Addie Pray » di Joe David Brown - **sc.:** Alvin Sargent - **f.:** Laszlo Kovacs - **scg.:** Polly Platt, James Spencer - **mo.:** Verna Fields - **m.:** brani di « It's Only a Paper Moon » di Harold Arlen, Billy Rose, E. Y. Harburg; « A Picture of Me Without You » di Cole Porter; « Mississippi Mud » di Harry Barris e James Cavanaugh; « About a Quarter to Nine » di Al Dubin e Harry Warren; « Until the Real Thing Comes Along » di Mann Holiner, Alberta Nichols, Sammy Cahn, Saul Chaplin e L. E. Freeman; « Flirtation Walk » di Mort Dixon e Allie Wrubel; « Just One More Chance » di Sam Coslow, Arthur Johnston; « One Hour with You » di Leo Robin e Richard Whiting; « The Object of My Affection » di Pinky Tomlin, Coy Poe e Jimmy Grier; « I Found a Million Dollar Baby » di Billy Rose, Mort Dixon e Harry Warren; « Georgia on My Mind » di Hoagy Carmicahel e Stuart Gorrell; « On the Banks of the Ohio » (canto tradizionale); « My Mary » di Stuart Hamblen; « Nobody's Darlin' But Mine » di Jimmie Davis; « After You've Gone » di Henry Creamer e Turner Layton; « Let's Have Another Cup of Coffee » di Irving Berlin; « Sunny Side Up » di Buddy De Silva, Lew Brown e Ray Henderson; « Happy Days Are Here Again » di Milton Ager e Jack Yellen; « The Music Goes Round and Round » di Edward Farley, Michael Riley e Red Hodgson; « Rock of Agess » di A.M. Toplady - **int.:** Ryan O'Neal (Moses Pray), Tatum O'Neal (Addie Loggins), Madeleine Kahn (Trixie Delight), John Hillerman (Jess Hardin), P. J. Johnson (Imogene), Jessie Lee Fulton (miss Olie), Noble Willingham (Robertson), Jim Harrell (pastore), Lila Waters (moglie del pastore), Bob Young (addetto al distributore di benzina), Jack Saunders (capo del distributore), Jody Wilbur (cameriera del caffè), Liz Ross (Pearl Morgan), Yvonne Harrison (Marie Bates), Eleanor Bogart (Elvira Stanley), Dorothy Forster (Edna Huff), Ed Reed (l'uomo di legge), Dorothy Price (commessa), Lana Daniel (l'amichetta di Moses), Herschel Morris (barbiere), George Lillie (fotografo), Dejah Moore (giovane commessa), Ralph Coder (direttore del magazzino), Harriet Ketchum (cliente del magazzino), Randy Quaid (Leroy), Gilbert Milton (padre di Leroy), Floyd Mahaney (Beau), Burton Gilliam (Floyd), Tandy Arnold, Vernon Schwanke, Dennis Beden (fratelli di Leroy), Rosemary Rumbley (zia Billie), Hugh Gillin, Desmond Dhooge, Kenneth Hughes, Art Ellison - **p.:** Peter Bogdanovich per Saticoy - A Directors Company Presentation - **pa.:** Frank Marshall - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 100'.

Par le sang des autres (Ultimatum alla polizia) — **r.:** Marc Simenon - **s., sc.:** Jean Max - **f.** (Eastmancolor): Raoul Coutard - **mo.:** Rolando Salvatori - **m.:** Francis Lai - **int.:** Mariangela Melato (la ragazza), Francis Blanche (il dottore), Bernard Blier (il sindaco), Mylène Demongeot, Riccardo Cucciolla, Charles Vanel, Yves Beneyton, Robert Castel, Monita Derieux, Georges Géret, Denise Filiatrault, Jacques Godin, Nathalie Guérin, Claude Pieplu, Daniele Pilon - **p.:** André Genoves per Les Films La Boétie, Parigi/Verona Produzione, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1973 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 92'.

Part des Lions, La (L'ultima rapina a Parigi) — **r., s., sc.:** Jean Larriaga - **asr.:** Bernard Quatrehomme, Patrick Jomain - **f.** (Eastmancolor): Roland Dantigny - **mo.:** Gabriel Rongier - **m.:** Georges Garvarentz - **int.:** Robert Hossein, Michel Constantine, Raymond Pellegrin, Charles Aznavour, Elsa Martinelli, Michel Peyrelon, Albert Minski, Philippe Baronet, Louis Arbessier, Roger Karl, Marcel Pérès, William Sabatier, Pierre Rosso e i suoi « cascatori » - **p.:** Paris Cannes Productions/D.C. 7 Produzione - **o.:** Francia-Italia, 1971 - **di.:** Overseas Film Company - **dr.:** 91'.

Pasqualino Cammarata, capitano di fregata — **r.:** Mario Amendola - **s.:** M. Amendola, Bruno Corbucci - **sc.:** M. Amendola, B. Corbucci, José Luis Piqueras Alcazar - **f.** Technospes, Eastmancolor): Francisco Marin - **scg.:** Stefano Paltrinieri - **mo.:** Daniele Alabiso - **m.:** Renato Serio - **int.:** Aldo Giuffrè (Pasqualino Cammarata), Agata Flori (Dolores), Agata Lys (Novella), Ninetto Davoli (Otello), Tano Cimarosa (sottocapo Patanò), José Sacristan (Gianni), Stefano Amato (Peluso), Ricardo Palacios, Lara Sanders, Manuel De Benito, Sal Borgese (Corbellini), Mario Carotenuto (Ammiraglio Santi), Iwao Yoshioka,

Renato Baldini, Dante Cleri, Gigi Bonos, Carla Mancini, Luigi Antonio Guerra, José Jaspe - **p.:** Dario Sabatello per Colosseo Artistico, Roma / Hesperia Films, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1973 - **di.:** Delta - **dr.:** 100'.

Patroclooo!... e il soldato Camillone, grande grosso e frescone — **r.:** Mariano Laurenti - **s.:** Francesco Milizia, dal personaggio creato da Giorgio Bracardi - **sc.:** Franco Castellano, Giuseppe Moccia [Pipolo], Francesco Milizia, Giorgio Mercuri - **f.** (Colore): Clemente Santoni - **scg.:** Giorgio Bertolini - **mo.:** Giuliana Attenni - **m.:** Alessandro Alessandroni - **int.:** Pippo Franco (Bruno Camillone), Piero Vida (Ottavio), Pupo De Luca (sergente Nardi), Franco Cremonini (Marco), Christa Linder (Maria Luisa), Costanza Spada (Tamara), Luciana Turina (Fiammetta), Fortunato Arena (padre di Tamara), Renzo Marignano (il colonnello), Adriana Facchetti (La zia), Luca Sportelli, Carla Mancini, Luigi Antonio Guerra, Toni Askin, Giorgio Bracardi - **p.:** Luciano Martino per Dania Film - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Titanus - **dr.:** 90'.

Paura nella notte — v. **Fear in the Night**

Pazza storia d'amore, Una — v. **Blume in Love**

Peccato veniale — **r.:** Salvatore Samperi - **s.:** S. Samperi, Ottavio Jemma - **sc.:** O. Jemma, Alessandro Parenzo - **f.** (Technicolor): Tonino Delli Colli - **scg.:** Ezio Altieri - **mo.:** Sergio Montanari - **m.:** Fred Bongusto - **int.:** Laura Antonelli (Laura), Alessandro Momo (Sandro), Orazio Orlando (Renzo, il marito di Laura), Lilla Brignone e Tino Carraro (i genitori di Renzo e Sandro), Lino Toffolo (bagnino), Monica Guerritore, Fiona Florence, Lino Banfi, Michel Bernes - **p.:** Silvio Clementelli per Clesi Cinematografica - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 92'.

Pendolare, La — v. **Elle court elle court la banlieue**

Per amare Ofelia — **r.:** Flavio Mogherini - **s.:** Jorge Krimer, Tito Carpi, Gianfranco Clerici, Tullio De Micheli - **sc.:** F. Mogherini, Giorgio Salvioni, Laura Barni, T. De Micheli - **f.** (Colore): Manuel Merino, Carlo Carlini - **scg.:** Daniele Mogherini, Adolfo Cofiño - **mo.:** Adriano Tagliavia - **m.:** Riz Ortolani - **int.:** Renato Pozzetto (Orlando), Giovanna Ralli (Ofelia), Françoise Fabian (Federica, la madre di Orlando), Maurizio Arena (Spartaco), Didi Perego (Santona), Alberto De Mendoza (avvocato Piero Fruscione), Rossana Di Lorenzo (Iris), George Rigaud (Nane il vecchio domestico), Orchidea De Santis (Trieste, la prostituta), Jean Rougeul, Carla Mancini, Lorenzo Piani - **p.:** Giorgio Salvioni per Zodiac, Roma/Diasa, Madrid/Maya, Parigi - **pa.:** Antonio Cafiero - **o.:** Italia-Spagna-Francia, 1973 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 110'.

Perché i gatti — v. **Chattes se mouillent, les**

Perdizione, La — v. **Mahler**

Permettete signora che ami vostra figlia? — **r., s.:** Gian Luigi Polidoro - **sc.:** Rafael Azcona, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, G. L. Polidoro - **f.** (Technicolor): Mario Vulpiani - **scg.:** Enrico Tovaglieri - **mo.:** Antonio Siciliano - **m.:** Carlo Rustichelli - **int.:** Ugo Tognazzi (Gino Pistone, Mussolini), Bernadette Lafont (Sandra, Claretta), Franco Fabrizi (De Rosa), Lia Tanzi (Ornella), Felice Andreasi (Peppino, Hitler), Ernesto Colli (Remengo), Rossana Di Lorenzo (Adriana), Quinto Parmeggiani (il farmacista), Gigi Ballista, Pietro Tordi, Christian Alegny, Susy Lover, Mario Milo, Maria Tedeschi, Luigi Leoni, Carla Mancini, Lorenzo Piani - **p.:** Carlo Ponti, Leonardo Pescarolo per C. C. Champion - Clodio Cinematografica, Roma/Madeleine Films, Neuilly sur Seine - **o.:** Italia-Francia, 1974 - **di.:** Dear International - **dr.:** 106'.

Persuaders, The (Qui Montecarlo... attenti a quei due!) — **r.:** Basil Dearden, Roy Ward Baker - **s., sc.:** John Cruse, Val Guest - **f.** (Technospes): Tony Spratling - **scg.:** Charles Bishop, Harry Pottle - **mo.:** Bert Rule, Derek Hyde Chambers, Peter Pitt - **m.:** Ken Thorne, David Lindup - **int.:** Tony Curtis (Danny Wilde), Roger Moore (Lord Brett Sinclair), Susan George, Annette André, Alfred Marks - **p.:** I.T.C. - **o.:** Gran Bretagna, 1971 - **di:** Variety - **dr.:** 102'.

Persuaders II, The (Attenti a quei due... chiamate Londra) — **r.:** David Greene, James Hill - **s., sc.:** Terence Feely, Terry Nation - **f.** (Technicolor): Tony Spratling - **mo.:** Peter Pitt, Bert Rule - **m.:** Ken Thorne - **int.:** Tony Curtis, Roger Moore, Laurence Naismith, Rosemary Nicols, Cy Grant, Hannah Gordon, John Rovane, Andrew Keir - **p.:** I.T.C. - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** Variety - **dr.:** 105'.

Per un pugno di spade — v. **Eight Dragons Swords**

Pianeta Terra: anno Zero — v. **Submersion of Japan**

Pianeta Venere — **r.**, **s.**: Elda Tattoli - **sc.**: E. Tattoli, Marco Bellocchio - **f.** (Eastmancolor): Dario Di Palma - **mo.**: E. Tattoli, Mario Morra - **m.**: Norman, Stelvio Cipriani - **int.**: Bedi Moratti (Amelia), Mario Piave (Matteo), Francisco Rabal, Lilla Brignone, Bianca Verdirosi, Marina Berti, Luigi Casellato, Pierre Cressoy, Duilio Del Prete, Franca Dominici, Farley Granger, Vittorio Sanipoli, Lou Castel, Giancarlo Cobelli, Marco Bellocchio, Mario Feliciani, Franco Interlenghi, Liana Trouché - **p.**: Ultra Film - **o.**: Italia, 1972 - **di.**: Interfilm - **dr.**: 90'.

V. giudizio in « Bianco e Nero », 1974, nn. 9-12, pp. 86-87.

Piatto piange, Il — **r.**: Paolo Nuzzi - **s.**: dal romanzo omonimo di Piero Chiara - **sc.**: P. Chiara, P. Nuzzi, Maria Pia Sollima - **f.** (Eastmancolor): Arturo Zavattini - **scg.**: Mario Ambrosino - **mo.**: Antonio Siciliano - **m.**: Franco Micalizzi - **int.**: Aldo Maccione (Mario Tonini detto « Camola »), Agostina Belli (Ines), Andréa Ferreol (Aurelia Armonio), Erminio Macario (Brovelli), Bernard Blier (il prete), Daniele Vargas (l'avvocato), Claudio Gora (il medico di Milano), Loredana Martinez (Flora), Guido Leontini (Spreafico), Giuseppe Maffioli (« Venezia »), Renato Pinciroli, Franco Diogene, Antonio Spaccatini, Attilio Duse, Maria Antonietta Beluzzi, Armando Brancia, Sandra Cardini, Franco Mazzieri, Elisa Mainardi - **p.**: Leonardo Pescarolo per Clodio Cinematografica-Euro International - **o.**: Italia 1974 - **di.**: Euro International - **dr.**: 110'.

Piedino il Questurino — **r.**: Franco Lo Cascio [Franco Franchi] - **s.**, **sc.**: Marino Onorati - **f.** (Telecolor): Marcello Masciocchi - **scg.**: Sergio Canevari - **mo.**: Daniele Alabiso - **m.**: Ubaldo Continiello - **int.**: Franco Franchi (brigadiere Petralia), Irina Maleeva (Maria), Rosita Pisano (madre di Maria), Sergio Andronico (commissario Pappacoda), Giacomo Rizzo (fratello di Maria) - **p.**: Galliano Juso per Cinemaster-Mount Street Film - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Interfilm - **dr.**: 105'.

Pillola del farmacista, La — v. **Liebestollen Apothekerstöchter, Die**

Pink Floyd à Pompei (Pink Floyd a Pompei) — **r.**, **s.**, **sc.**: Adrian Maben - **f.** (Colore): Gabor Pogany, Willy Kurant - **scg.**: José Pinheiro - **mo.**: Adrian Maben - **m.**, **ca.**: « Echoes: parte 1ª e 2ª »; « Careful with That Axe, Eugene », « A Saucerful of Secrets », « One of These Days I'm Going to Cut You into Little Pieces », « Mademoiselle Nobs » di Roger Waters, Richard Wright, Nick Mason e David Gilmour; « Set the Controls for the Heart of the Sun », « Dark Side of the Moon » di Roger Waters - **esecuzione:** Pink Floyd - **int.**: i Pink Floyd [David Gilmour, Roger Maters, Richard Wright e Nick Mason] - **p.**: Michèle Arnaud per Ortf, Parigi/Rtb, Bruxelles/Bayerischer Rundfunk, Monaco - **o.**: Francia-Belgio-Germania Occ., 1971 - **di.**: Regionale - **dr.**: 100'.

Pistaaa!... Arriva il gatto delle nevi — v. **Snowball Express**

Più matti di prima al servizio della regina — v. **4. Charlots Mousquetaires, Les**

Polizia chiede aiuto, La — **r.**: Massimo Dallamano - **s.**: Ettore Sanzò - **sc.**: E. Sanzò, M. Dallamano - **f.** (Eastmancolor, Technospes): Franco Delli Colli - **scg.**: Franco Bottari - **mo.**: Antonio Siciliano - **m.**: Stelvio Cipriani - **int.**: Giovanna Ralli (Vittoria Stori, sostituto procuratore della Repubblica), Claudio Cassinelli (il commissario Silvestri), Mario Adorf (Valentini), Franco Fabrizi (Bruno Paglia), Farley Granger (Polvesi), Marina Berti (la signora Polvesi), Paolo Turco (Marcello Tosti), Corrado Gaipa (il procuratore capo della Repubblica), Michele Pignatelli (Rosa), Ferdinando Murolo (Giardina), Salvatore Puntillo (Napoli), Steffen Zacharias, Giancarlo Badessi, Roberta Paladini - **p.**: Primex - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: P.A.C. - **dr.**: 90'.

Poliziotta, La — **r.**: Steno [Stefano Vanzina] - **s.**: Luciano Vincenzoni, Sergio Donati, Giuseppe Catalano, Nicola Badalucco - **sc.**: L. Vincenzoni, S. Donati - **f.** (Panoramica, Technicolor): Alberto Spagnoli - **scg.**: Luigi Scaccianoce - **mo.**: Raimondo Crociani - **m.**: Gianni Ferrio - **int.**: Mariangela Melato (Gianna Abbastanzi), Orazio Orlando (Ruggero Patanò), Alberto Lionello (Tarcisio Bello), Renato Pozzetto (Claudio Ravassi), Mario Carotenuto (comandante guardie), Gigi Ballista (avvocato), Renato Scarpa (farmacista), Gianfranco Barra (Gargiulo), Giuseppe Castellano (Nick Varzi) - **p.**: Champion - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Interfilm - **dr.**: 105'.

Poliziotto è marcio, Il — **r.**: Fernando Di Leo - **s.**: Sergio Donati - **sc.**: F. Di Leo - **f.** (Telecolor): Franco Villa - **scg.**: Francesco Cuppini - **mo.**: Amedeo Giomini - **m.**: Luis Enriquez Bacalov - **int.**: Luc Merenda (commissario Domenico Malacarne), Salvo Randone (maresciallo Malacarne, padre di Domenico), Richard Conte (Mazzoni), Raymond Pellégrin (Pascal), Vittorio Caprioli (il cavaliere Esposito), Delia Boccardo (Sandra), Gianni Santuc-

cio (il commissario capo), Monica Monet (Barbara, la giornalista), Gino Milli (Gianmaria, il travestito), Sergio Ammirata (vice commissario), Marisa Traversi (la contessa), Elio Zambuto, Rosario Borelli - **p.**: Galliano Jubo ed Ettore Rosboch per Cinemaster, Mount Street, Roma/Mara Films, Parigi - **o.**: Italia-Francia, 1974 - **di.**: Titanus - **dr.**: 94'.

Porgi l'altra guancia — **r.**: Franco Rossi - **s.**: Rodolfo Sonego, Augusto Caminito, Fausto Saraceni - **sc.**: R. Sonego, A. Caminito, F. Saraceni, Gianfranco Clerini, Nino Marino, F. Rossi - **f.** (Technicolor): Gabor Pogany - **scg.**: Francesco Bronzi - **c.**: Marilù Carteny - **mo.**: Giorgio Serralonga - **m.**: Guido e Maurizio De Angelis - **int.**: Terence Hill [Mario Girotti] (padre G.), Bud Spencer [Carlo Pedersoli], (padre Pedro De Leon), Jean Pierre Aumont (monsignor Delgado), Maria Cumano Quasimodo (marchesa Gonzaga), Roberto Loggia (marchese Gongaza), Jacques Herlin (il vescovo), Mario Pilar (agente commerciale), Mario Erpichini (direttore bisca), Salvo Basile, Lorenzo Piani - **p.**: Dino De Laurentiis per Inter Ma.Co., Roma/Marianne Productions, Parigi, **o.**: Italia-Francia, 1974 - **di.**: Titanus - **dr.**: 98'.

Portiere di notte, Il — **r.**: Liliana Cavani - **asr.**: Franco Cirino, Paola Tallarico - **s., sc.**: L. Cavani, Italo Moscati, in coll. con Barbara Alberti, Amedeo Pagani - **f.** (Technicolor, Eastmancolor): Alfio Contini - **scg.**: Jean-Marie Simon, Nedo Azzini - **mo.**: Franco Arcalli - **m.**: Daniele Paris - **int.**: Dirk Bogarde (Max, alias Maximilian Theo Aldorfer), Charlotte Rampling (Lucia Atherton), Philippe Leroy (Klaus), Gabriele Ferzetti (dott. Hans Vogler), Isa Miranda (contessa Erika Stein), Marino Masé (maestro Atherton), Amedeo Amadio (Bert), Nora Ricci (frau Holler), Giuseppe Addobbati (Stumm), Nino Bignamini (Adolf), Ugo Cardea (Mario), Hilde Gunther (Greta), Piero Mazzinghi (Oscar, portiere di giorno), Manfred Freidberger (Dobsor), Kai S. Seefeld (Jakob), Carlo Mangano (portiere), Geoffrey Coplestone, Luigi Antonio Guerra - **p.**: Robert Gordon Edwards ed Esa De Simone per Lotar Film - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Italnoleggio Cinematografico - **dr.**: 115'.

Potere di Satana, Il — v. **Necromancy**

Preda, La — **r.**: Domenico Paolella - **s.**: Mario Bregni, D. Paolella - **sc.**: Remigio Del Grosso, D. Paolella - **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Armando Nannuzzi - **mo.**: Amedeo Giomini - **m.**: Vince Tempera, Franco Bixio - **int.**: Zeudi Araya, Renzo Montagnani, Franco Gasparri, Micheline Presle, Luigi Antonio Guerra, Carla Mancini, Derio Pino - **p.**: Produzioni Atlas Consorziate - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: P.A.C. - **dr.**: 95'.

Prigione di donne — **r., s.**: Brunello Rondi - **sc.**: B. Rondi, Leila Buongiorno, Aldo Semerari - **f.** (Panoramica, Technicolor): Gino Santini - **mo.**: Giulio Berruti - **m.**: Albert Verrecchia - **int.**: Martine Brochard, Marilù Tolo, Erna Shurer, Katia Kristine, Christine Galbo, Isabelle De Valvert, Aliza Adar, Maria Quasimodo Cumani - **p.**: Thousand Cinematografica - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Alpherat - **dr.**: 90'.

Processo per direttissima — **r., s.**: Lucio De Caro - **sc.**: L. De Caro, Lina Agostini, Maurizio Mengoni, Pietro Poggio - **f.** (Technospes): Roberto Gerardi - **scg.**: Andrea Crisanti - **m.**: Stelvio Cipriani - **int.**: Mario Adorf, Bernard Blier, Gabriele Ferzetti, Ira Fürstenberg, Adalberto Maria Merli, Eros Pagni, Michele Placido, Zouzou, Franco Angrisano, Omero Antoniutti, Luciano Bartoli, Costanzo Di Malta, Guido Cerniglia, Adolfo Lastretti, Luigi Antonio Guerra - **p.**: Compagnia Cinematografica Prima, Roma/Paris Inter. Production, Parigi - **o.**: Italia-Francia, 1974 - **di.**: 20th Century Fox - **dr.**: 100'.

Profanazione, La — **r., s.**: Tiziano Longo - **sc.**: Piero Regnoli, Vittoriano Vighi - **f.** (Technicolor, Technospes): Roberto Girometti - **mo.**: Mario Gargiulo - **m.**: Carlo Savina - **int.**: Jean Sorel (dott. Massimo Banti), Simonetta Stefanelli (suor Angela), Laura Ambesi, Ennio Biasciucci, Anita Strindberg, Teodoro Corrà, Anna Orso, Carlo Giarè, Raimondo Bulzoni, Luigi Antonio Guerra - **p.**: Lucio Giuliani per Cineproduzioni Peg - Italian International Film - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Italian International Film - **dr.**: 88'.

Professore venga accompagnato dai suoi genitori — **r.**: Mino Guerrini - **s., sc.**: Castellano, Pipolo - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Aristide Massaccesi - **mo.**: Nino Baragli - **m.**: Franco Campanino - **int.**: Aldo Maccione, Jacques Dufilho, Piero Mazzarella, Gabriella Pallotta, Enzo Cannavale, Michele Gammino, Quinto Parmeggiani, Fiona Florence, Didi Perego - **p.**: Coralta Cinematografica, Roma/Les Productions Fox Europa, Parigi - **o.**: Italia-Francia, 1974 - **di.**: Regionale - **dr.**: 98'.

Profeti delle ore corte, I — v. **Made**

Profumo della signora in nero, Il — **r.**: Francesco Barilli - **s., sc.**: F. Barilli, Massimo D'Avack - **f.** (Technicolor): Mario Masini - **scg.**: Franco Velchi - **mo.**: Enzo Micaretti - **m.**: Nicola Piovani - **int.**: Mimsy Farmer (Silvia Hachermann), Maurizio Bonuglia (Roberto

Bassani), Mario Scaccia (Matteo Rossetti), Orazio Orlando (Nicola), Jho Jhenkins (Andy), Nike Arrighi, Daniela Barnes, Alexandra Paizi, Renata Zamengo, Ugo Carboni, Roberta Cadringher - **p.**: Giovanni Bertolucci per Euro International - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Euro International - **dr.**: 101'.

Profumo di donna — **r.**: Dino Risi - **s.**: dal romanzo « Il buio e il miele » di Giovanni Arpino - **sc.**: Riggero Maccari, D. Risi - **f.** (Technicolor): Claudio Cirillo - **scg.**: Claudio Risi - **mo.**: Alberto Gallitti - **m.**: Armando Trovajoli - **int.**: Vittorio Gassman (il capitano Fausto Consolo), Agostina Belli (Sara), Alessandro Momo (Giovanni), Moira Orfei, Franco Ricci, Elena Veronese, Stefania Spugnini, Lorenzo Piani - **p.**: Pio Angeletti, Adriano De Micheli per Dean Film - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Fida - **dr.**: 103'.

Progetto micidiale — v. **Internecine Project, The**

Projection privée (Le amanti) - **r., s.**: François Leterrier - **sc.**: F. Leterrier, Madeleine Chapsal, Bernard Revon - **f.** (Telecolor): Jean Badal - **scg.**: Gerard Viard - **mo.**: Marie Josephe Yoyotte - **m.**: Serge Gainsbourg, Jean-Claude Vannier - **int.**: Françoise Fabian (Marta), Jane Birkin (Hélène), Jacques Weber (Philippe), Jean Luc Bideau (Denes), Bulle Ogier (Camille), Barbara Laage, Françoise Laurent - **p.**: Albina Productions - O.R.T.F. - **o.**: Francia, 1973, - **dr.**: 95'.

Prostituzione — **r., s., sc.**: Rino Di Silvestro - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Salvatore Caruso - **mo.**: Angelo Curi - **m.**: Marcello Ramoino, Roberto Fogu - **int.**: Maria Fiore, Elio Zamuto, Krista Nell, Orchidea De Santis, Magda Konopka, Andrea Scotti, Liana Trouché, Paolo Giusti, Lucretia Love, Umberto Raho, Aldo Giuffré - **p.**: Angry Films - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Overseas (reg.) - **dr.**: 105'.

Prova d'amore, La — **r., s.**: Tiziano Longo - **sc.**: Piero Regnoli - **f.** (Technospes): Franco Delli Colli - **int.**: Eli Galleani, Luciana Tamburini [Jenny Tamburi], Bruno Zanin, Adriana Asti, Françoise Prévost, Stefano Amato, Gabriele Ferzetti - **p.**: Lucio Giuliani per Cineproduzioni Peg - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Italian International Film - **dr.**: 93'.

Provocazione — v. **No es nada mama, solo un juego**

Punition, La (La punition) — **r.**: Pierre Alain-Jolivet - **s.**: dal romanzo di Xavière - **sc.**: Richard Bohringer, Pierre Alain Jolivet - **f.** (Eastmancolor): Bernard Daillancourt - **scg.**: Eric Simon - **mo.**: Noëlle Balenci - **m.**: Bookie Binkley - **int.**: Karin Schubert (Britt), Georges Géret (Manuel), Amidou, Claudie Lange, Anne Jolivet, Marcel Dalio, Bookie Binkley, Jacques Destoop, Marc Doelnitz, Jean Paul Marin, Henri Deus, Jean Lescot, André Dumas, Anne Marie Coffinet, Albert Augier - **p.**: Lira Films-Labrador-Sonocam - **o.**: Francia, 1973 - **di**: Regionale - **dr.**: 88'.

Quando il pensiero diventa crimine — v. **Lonely Killer**

44 Magnum per l'ispettore Callaghan, Una — v. **Magnum Force**

4 caporali e mezzo e un colonnello tutto d'un pezzo — **r., s., sc.**: Bitto Albertini - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Piero Santi - **mo.**: Fausto Ulisse - **m.**: Villy Brezza - **int.**: Mimmo Baldi, Nino Terzo, Max Turilli, Francesco Mulé, Claudio Giorgi, Luigi D'Eclesia, Pietro Torrisi, Mario Sciatella - **p.**: Belma Cinematografica/Jarama Film - **o.**: Italia, 1973 - **di.**: Regionale - **dr.**: 91'.

4 Charlots Mousquetaires, Les (Più matti di prima al servizio della regina) — **r.**: André Hunebelle - **s.**: Jean Alain, tratto dal romanzo di A. Dumas - **sc.**: A. Hunebelle - **f.** (Panoramica, Kodacolor): Claude Robin - **mo.**: Pierre Gillette - **m.**: Les Charlots - **int.**: Les Charlots, Josephine Chaplin, Paul Preboist, Catherine Jourdan, Bernard Haller, Karin Petersen, Daniel Ceccaldi, Jacques Seiler - **p.**: Film Christian Fechner - Renn Production - **o.**: Francia, 1973 - **di.**: Variety - **dr.**: 110'.

Quattro del drago nero, I — v. **Duel, The**

Quattro marmittoni alle grandi manovre — **r.**: Franco Martinelli - **s., sc.**: Bruno Corbucci, Mario Amendola - **f.** (Eastmancolor): Fausto Zuccoli - **mo.**: Vincenzo Tomassi - **m.**: Giancarlo Chiaramello - **int.**: Gianfranco D'Angelo, Sergio Leonardi, Raf Luca, Angelo Pellegrino, Lisa Leonardi, Isabella Savona, Vittorio Congia, Riccardo Garrone, Ugo Fangareggi, Gianni Agus, Toni Ucci, Lino Banfi - **p.**: Flaminia Produzioni cinematografiche - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Fida Cinematografica - **dr.**: 99'.

Quel ficcanaso dell'ispettore Lawrence — **r., s.**: Juan Bosch - **sc.**: Antonio De Teffé,

Alberto De Stefanis, Angel G. Gauna, J. Bosch - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Gino Santini - **mo.:** Emilio Ortiz, Eugenio Alabiso - **m.:** Marcello Giombini - **int.:** Anthony Steffen, Antonio Pica, Maria Kosti, Raf Baldassarre, Romy, Julian Ugarte, John Bartha, Jacinto Ramos, Eduardo Fajardo - **p.:** Tritone Cinematografica, Roma/Estela Films, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1974 - **di.:** C.I.D.I.F. - **dr.:** 90'

Quella notte in casa Coogan — v. **Night God Screamed, The**

Quelli che contano — **r.:** Andrea Bianchi - **s., sc.:** Sergio Simonetti - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Carlo Carlini - **mo.:** Otello Colangeli - **m.:** Sante Maria Romitelli - **int.:** Henry Silva, Barbara Bouchet, Fausto Tozzi, Vittorio Sanipoli, Mario Landi, Dada Gallotti, Piero Maria Rossi, Alfredo Pea - **p.:** Alexandra Cinematografica Internazionale - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Jumbo (reg.) - **dr.:** 94'.

Qui Montecarlo... attenti a quei due! — v. **Persuaders, The**

Race des seigneurs, La/L'arrivista — **r.:** Pierre Granier-Deferre - **s.:** dal romanzo « Creezy » di Félicien Marceau - **sc.:** P. Granier-Deferre, Pascal Jardin - **f.** (Eastmancolor): Walter Wottitz - **scg.:** Pierre Guffroy - **mo.:** Jean Ravenne - **m.:** Philippe Sarde - **int.:** Alain Delon (Julien Dandieu), Sydne Rome (Creezy), Jeanne Moreau (Renée), Claude Rich (Dominique), Monique Melinand (Betty), Dominique Delpierre (Alain), Jean-Marc Bory, Madeleine Ozeray, Louis Seigner, Jacques Maury, Dominique Zardi, Nadia Samir - **p.:** André Génovès per Les Films La Boetie/Juppiter Generale Cinematografica - **o.:** Francia-Italia, 1974 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 93'.

Ragazza dal corpo caldo, Una — v. **Någon att Älska**

Ragazzina, La — **r.:** Mario Imperoli - **s.:** M. Imperoli - **sc.:** Arpad De Riso, Nino Scolaro, M. Imperoli - **d.:** Giorgio Pifferi **f.** (Eastmancolor, Technospes): Alvaro Pianezzi - - **scg.:** naturale - **mo.:** Sandro Lena - **m.:** Nico Fidenco - **int.:** Gloria Guida (Monica), Paolo Carlini (Massimo Moroni), Colette Descombes (Sandra, sua moglie), Andrés Resino (prof. Bruno De Angelis), Gianluigi Ghirizzi (Leo), Lucia Catullo, Piera Vidale, Gian Carlo Cosma, Gianni Bortolotto, Luigi Antonio Guerra - **p.:** Roma International Film - Screen Film - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Seven Stars Cinematografica - **dr.:** 100'.

Ransom, stato di emergenza per un rapimento (Ransom) — **r.:** Caspar Wrede - **asr.:** Bernard Hanson - **s., sc.:** Paul Wheeler - **f.** (Eastmancolor): Swen Nykvist - **scg.:** Sven Wickman - **mo.:** Thelma Connell - **m.:** Jerry Goldsmith - **int.:** Sean Connery (Nils Thalvik), Jan McShane (Ray Petrie), Norman Bristow (capitano Denver), John Cording (Bert), Isabel Dean (signora Palmer), William Fox (Ferris), Richard Hampton (Joe), Robert Harris (Gerald Palmer), Harry Landis (pilota avvistatore), John Quentin (Martin Shepherd), Prestron Lockwood (Hislop), James Maxwell (Bernhard), Jeffry Wickham (Frank Barnes), Sven Aune (secondo pilota), Knut Hansson (Matson), Kaare Kroppan (Donner), Alf Malland (ispettore di polizia), Knut Wigert (Polson), Froeydis Damslora, Inger Heidal e Brita Rogde (hostess), Neeste Schwab, Kare Wicklund - **p.:** Peter Rawley per Lion International - **o.:** Gran Bretagna, 1974 - **di.:** Far - **dr.:** 92'.

Rapina più pazza del mondo, La — **r.:** Gower Champion - **asr.:** Tom Shaw, Charles Bonniwell - **s.:** tratto dal romanzo « The Bank Shot » di Donald E. Westlake - **sc.:** Wendell Mayes - **f.** (Colore DeLuxe): Harry Stradling jr. - **scg.:** Albert Brenner - **mo.:** David Bretherton - **m.:** John Morris - **int.:** George C. Scott (Walter Ballantine), Joanna Cassidy (El), Sorrell Brooke (Al G. Karp), G. Wood (Andrew Constable, agente FBI), Clifton James (Frank « Bulldog » Streiger), Robert Balaban (Victor Karp), Bibi Osterwald (Mums), Harvey J. Goldenberg (1° poliziotto), Frank McRae (Herman X), Don Calfa (Stosh Gornik), Harvey Evans (Irving), Jamie Reidy (2° poliziotto), Hank Stohl (Johnson), Liam Dunn (pittore), Jack Riley (Jackson), Pat Zurica (un uomo) - **p.:** Hal Landers, Bobby Roberts per United Artists, Landers - Roberts Production - **pa.:** Andrew Stein - **o.:** U.S.A., 1974 - **di.:** United Artists Europa - **dr.:** 80'.

R.A.S. - Rien à signaler (R.A.S. - Nulla da segnalare) — **r.:** Yves Boisset - **s.:** da un racconto di Roland Perrot - **sc.:** Y. Boisset, Claude Veillot - **f.** (Eastmancolor): Jacques Loiseleux - **scg.:** Jacques D'Ovidio - **mo.:** Albert Jurgenson - **m.:** François de Roubaix - **int.:** Jacques Spiesser (caporale Remy March), Jacques Weber (soldato Alain Charpentier), Philippe Leroy (comandante Lecoq), Jean-François Balmer (soldato Raymond Dax), Michel Pereylon (il tenente Keller), Claude Brosset (l'aiutante in capo Santoni), Georges Staquet (l'aiutante Marcellini), Jacques Villeret (il soldato Girot), Albert Dray (il soldato Titus), Roland Blanche (sergente Lebel), Henri Marteau (il comandante Ruissel), Jean Bouchaud (il capitano Viollet), Jacques Chailleux (il soldato Moutier), Jean Pierre Castaldi (il sergente Carbone), Jean Marc Ory (il tenente Sicco), Pippo Merisi (legio-

nario Luigi), Jean-Paul Franky (il sergente Rudy), Ahmed Mahzouz (fellagha Mansour), Hamid Djellouli (il sergente Amrane), Rabah Loucif (Choukir), Annick Berger (una prostituta), Beatrice Romand, Michele Zaccaria, Marc Recchia - **p.:** Transinter Films, De Tana/Sancrosiap - **o.:** Francia-Italia, 1973 - **di.:** C.I.D.I.F. - **dr.:** 102'.

Re della mala, Il — v. **Zinksaerge für die goldjungen**

Red Pony, The (La valle lunga) — **r.:** Robert Totten - **s.:** dal racconto « Il cavallino rosso » di John Steinbeck - **sc.:** R. Totten, Ron Bishop - **f.** (Technicolor): Andrew Jackson - **mo.:** R. Totten -**m.:** Jerry Goldsmith - **int.:** Henry Fonda (l'allevatore Tiflin), Maureen O'Hara (sua moglie), Clint Howard (suo figlio Jody), Jack Elam (il nonno), Ben Johnson (Taylor), Richard Jaeckel, Roy Jenson, Julian Rivero, Rance Howard, Lieux Elam, - **p.:** Frederick Brogger per Omnibus - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 113'.

Reigen (Il girotondo dell'amore) — **r.:** Otto Schenk - **asr.:** Sigi Rothemund - **s.:** dal lavoro teatrale « Der Reigen » di Arthur Schnitzler - **sc.:** Otto Schenk - **f.** (Eastmancolor): Wolfgang Treu - **scg.:** Herta Hareiter-Pischinger - **c.:** Hill Reihs-Gromes - **mo.:** Anneliese Artelt - **m.:** Francis Lai - **int.:** Helmut Berger (giovane signore), Senta Berger (giovane signora), Maria Schneider (donna galante), Sydne Rome (cameriera), Helmut Lohner (il conte), Erika Pluhar (attrice), Michael Heltau (militare), Gertrud Jesserer (prostituta), Hans Brenner (autore di commedie) - **p.:** Lisa Film - Divina Film - **o.:** Germania Occ., 1973 - **di.:** C.I.D.I.F. (reg.) - **dr.:** 89'.

Requiem per un commissario di polizia — v. **Officier de police sans importance, Un**

Revolver — **r., s.:** Sergio Sollima - **sc.:** Arduino Maiuri, Massimo De Rita, S. Sollima - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Aldo Scavarda - **scg.:** Carlo Simi - **mo.:** Sergio Montanari - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Oliver Reed (Vito Cipriani), Fabio Testi (Milo Ruiz), Agostina Belli (Anna Cipriani), Paola Pitagora (Carlotta, amica di Milo Ruiz), Frédéric De Pasquale (Granier), Daniel Beretta (Al Niko), Marc Mazza (commissario francese), Stefen Zacharias (Jo, l'insegnante), René Kolldehoff (avvocato), Sal Borgese (pregiudicato), Calisto Calisti (maresciallo), Bernard Giraudeau, Giovanni Pallavicino, Peter Berling, Michel Bardinet, Gunnar Warner, Giacomo De Michelis, Carla Mancini - **p.:** Ugo Santalucia per Mega Film, Roma/Société Nouvelle de Cinématographie, Parigi/Dieter Geissler Filmproduktion, Monaco - **o.:** Italia-Francia-Germania Occ., 1973 - **di.:** Panta - **dr.:** 115'.

Ritorno di Chen, la furia scatenata, Il — v. **Fists of Vengeance, The**

Ritorno di Zanna Bianca, Il — **r.:** Lucio Fulci - **s.:** Alberto Silvestri, Roberto Gianviti, ispirato ai personaggi creati da Jack London - **sc.:** A. Silvestri, R. Gianviti, L. Fulci - **f.** (Technospes): Silvano Ippoliti, Aristide Massaccesi - **scg.:** Giovanni Natalucci - **c.:** Massimo Lentini - **mo.:** Ornella Micheli - **m.:** Carlo Savina - **int.:** Franco Nero (Jason Scott), Renato Cestié (Bill), Virna Lisi (suor Evangelina), John Steiner (Beauty Smith o J. Forth), Harry Carey jr. (nonno di Bill), Renato De Carmine (tenente polizia canadese), Raimund Harmstorf (amico di Jason), Werner Pochath, Donal O' Brien, Hannelore Elsner, Yanty Somer, Ezio Marano - **p.:** Coralta Cinematografica, Roma/Terra Filmkunst, Berlino/Les Films Corona, Parigi - **o.:** Italia-Germania Occ.-Francia, 1974 - **di.:** Titanus - **dr.:** 96'.

Robin Hood (Robin Hood) — **r.:** Wolfgang Reitherman - **asr.:** Ed Hansen, Dan Alguire, Jeff Pach - **s.:** Larry Clemmons, sui personaggi creati da Ken Anderson - **sc.:** K. Anderson, Vance Gerry, Frank Thomas, Eric Cleworthy, Julius Svendsen, Dave Michener - **an.:** Milt Kahl, Ollie Johnston, Frank Thomas, John Lounsbery, Hal King, Eric Larson, Art Stevens, Don Bluth, Cliff Nordberg, Dale Baer, Burny Mattinson, Fred Hellmich - **f.:** (Technicolor) - **scg.:** Don Griffith - **mo.:** Tom Acosta, Jil Melton - **m.:** George Bruns - **ca.:** « Oo-delally », « Not in Nottingham », « Whistle-Stop » di Roger Miller, cantata da R. Miller; «Lòve » di George Bruns, Floyd Huddleston, cantata da Nancy Adams; « The Phoney King of England » di Johnny Mercer, cantata da Phil Harris - **p.:** Wolfgang Reitherman per Walt Disney Prod. - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 110'.

Romanzo di un giovane povero, Il — **r.:** Cesare Canevari - **s.:** dal romanzo omonimo di Octave Feuillet - **sc.:** Mino Roli, C. Canevari - **f.** (Telecolor): Claudio Catozzo - **m.:** Gianfranco Reverberi - **int.:** Raffaele Curi (Massimo), Maria Pia Giancaro (Margherita), Sandro Quasimodo, Anna Zinnemann, Maria Pia Arcangeli, Erna Schurer, Richard Harison, Tata Samar, Peter Lucas - **p.:** Andromeda Cinematografica - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Regionale - **dr.:** 95'.

Romanzo popolare — **r.:** Mario Monicelli - **s., sc.:** Age, Furio Scarpelli, M. Monicelli - **f.** (Telecolor): Luigi Kuveiller - **scg.:** Lorenzo Baraldi - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **m.:** Enzo Jannacci - **int.:** Ugo Tognazzi (Giulio Basletti), Ornella Muti (Vincenzina), Michele Placido (agente Giovanni Pizzullo), Pippo Starnazza (Salvatore), Vincenzo Crocitti, Nicolina Gapetti, Alvaro De Vita, Francesco Mazzieri, Lorenzo Piani, Gaetano Cuomo, Gennaro Cuomo, Pietro Barreca - **p.:** Edmondo Amati per Capitolina Cinematografica - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Fida - **dr.:** 102'.

Rompicuori, Il — v. **Heartbreak Kid, The**

Rossa ombra di Riata, La — v. **Deadley Trackers, The**

Ruf der Wälder (Il magnifico emigrante) — **r.:** Franz Antèl - **s.:** Otto Pischinger - **sc.:** Kurt Nachmann - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Sigfrid Hold - **mo.:** Hermine Diethelm - **m.:** Johannes Fehring - **int.:** Terence Hill, Hans Jürgen, Baümler, Gerhard Riedmann, Johanna Matz, Paul Hurbiger, Rudolf Prack, Ellen Farner, Rolf Olsen - **p.:** Neuen Delta - **o.:** Germania, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 80'.

Ruling Class, The (La classe dirigente) — **r.:** Peter Medak - **ar.:** Bert Batt - **s.:** dalla commedia di Peter Barnes - **sc.:** P. Barnes - **f.** (Colore DeLuxe): Ken Hodges - **scg.:** Peter Murton - **m.:** John Cameron - **int.:** Peter O'Toole (Jack, 14° conte di Gurney), Alastair Sim (vescovo Lampton), Arthur Lowe (Tucker), Harry Handrews (13° conte di Gurney), Carol Browne (Lady Claire Gurney), Michael Bryant (dott. Herder), Nigel Green (McKyle), William Mervyn (sir Charles Gurney), Carolyn Seymour (Grace Shelley), James Villiers (Dinsdale Gurney), Hugh Burden (Matthew Peake), Graham Crowden (Truscott), Kay Walsh (signora Piggott Jones), Patsy Byrne (signora Tredwaell), Joan Cooper (nurse Brice), Margaret Lacey (levatrice), James Hazeldine (il sergente di polizia Fraser), Neil Kennedy (l'assistente di Herder), Julian d'Albie, Llewellyn Rees, Ronald Adam, Kenneth Benda (Lords), Hugh Owens, Griffith Davies, Oliver MacGreevy, Henry Woolf, Declan Mulholland, Leslie Schofield, Cyril Appleton - **p.:** Jules Buck, Jack Hawkins per Keep Films - **pa.:** David Korda - **o.:** Gran Bretagna, 1971 - **di.:** Indief - **dr.:** 121'.

Salvate la tigre — v. **Save the Tiger**

Sangue di Condor — v. **Yawar mallku**

Sans Sommation (Clan del quartiere latino) — **r.:** Bruno Gantillon - **asr.:** Gérard Adeline - **s., sc.:** B. Gantillon, Pierre Vial Lesou, Roberto Infascelli, Horst Zommer - **f.** (Eastmancolor): Jean Monsigny - **scg.:** Jacques Mawart - **mo.:** Michel Levin - **m.:** Daniel Patouchi - **int.:** Maurice Ronet (Maury de Rivère), Mario Adorf (Capra), Bruno Cremer (Donetti), Annie Duperey (Cora), Marina Malfatti (Isabelle), Mario Pisu (Louvel), Guido Alberti, Jacques Monod, Michel Berthey, Solange Pradel - **dp.:** Léon Sanz - **p.:** Sofracima, Parigi/Primex, Roma/Dieter Gessler, Monaco - **o.:** Francia-Italia-Germania Occ., 1973 - **di.:** Euro International Film - **dr.:** 84'.

Santee (Vivo quanto basta per ammazzarti) — **r.:** Gary Nelson - **asr.:** Michael Messinger - **s., sc.:** Brand Bell - **f.** (Technicolor): Donald Morgan - **scg.:** Mort Rabinowitz - **mo.:** George W. Brooks - **m.:** Don Randi - **ca.:** « Jody, What Will You Do? » di D. Randi, Bob Silver, Peter Wilcox, cantata da The Raiders - **int.:** Glenn Ford (Santee), Michael Burns (Jody), Dana Wynter (Valerie), Jay Silverheels (John Crow), Harry Townes (sceriffo Carter), John Larch (Bonner), Robert Wilke (Deake), Bob Donner (J.C.), Taylor Lacher (Lance), Lindsay Crosby (Horn), Charles Courtney (Grayson), X. Brand, John Hart, Russ McCubbin, Robert Mellard, Boyd Morgan, Ben Zeller, Brad Merhage, John Bailey - **p.:** Deno Paoli, Edward Platt per Vagabond - **pa.:** Rosalee Berman - **o.:** U.S.A., 1972 - **di.:** Ceiad Columbia - **dr.:** 90'.

Santissimi, I — v. **Valseuses, Les**

Saprofita, Il — **r., s., sc.:** Sergio Nasca - **f.** (Telecolor): Giuseppe Aquari - **scg.:** Giorgio Luppi - **mo.:** Giuseppe Giacobino - **m.:** Sante Romitelli - **int.:** Valeria Moriconi (baronessa Bezzi), Giancarlo Marinangeli (Parsifal), Janet Agren (Teresa), Al Cliver (studente del seminario), Cinzia Bruno, Leopoldo Trieste, Giancarlo Badessi, Daniele Dublino, Pia Morra - **p.:** Roel Bos per Belial - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Regionale - **dr.:** 96'.

Satanici riti di dracula, I — v. **Satanic Rites of Dracula, The**

Satanic Rites of Dracula, The (I satanici riti di Dracula) — **r.:** Alan Gibson - **asr.:** Derek Whitehurst - **s., sc.:** Don Houghton - **f.** (Technicolor): Brian Probyn - **scg.:** Lionel

Couch - **mo.:** Chris Barnes - **m.:** John Cacavas - **int.:** Christopher Lee (D.D. Denhan Conte Dracula), Peter Cushing (Prof. Lorrimer Van Helsing), Michael Coles (ispettore Murray), William Franklyn (Torrence), Freddie Jones (Prof. Keeley), Joanna Lumley (Jessica Van Helsing), Richard Vernon (colonnello Mathews), Patrick Barr (Lord Carradine), Barbara Yu Ling (Chin Yang), Richard Mathews (Porter), Lockwood West, Maurice O'Connell, Valerie Van Ost, Peter Adair, Maggie Fitzgerald, Pauline Peart, Finnuala O'Shannon, Mia Martin, John Harvey, Marc Zuber, Paul Weston, Ian Dewar, Graham Rees - **p.:** Roy Steggs per Hammer - **pa.:** Don Houghton - **o.:** Gran Bretagna, 1973 - **di.:** Dear International - **dr.:** 98'.

Save the Tiger (Salvate la tigre) — **r.:** John G. Avildsen - **asr.:** Christopher Seiter - **s., sc.:** Steve Shagan - **f.** (Movielab Colore): Jim Crabe - **scg.:** Jack Collis - **mo.:** David Bretherton - **m.:** Marvin Hamlisch - **int.:** Jack Lemmon (Harry Stoner), Jack Guilford (Phil Greene), Laurie Heineman (Myra), Norman Burton (Fred), Patricia Smith (Janet Stoner), Thayer David (Charlie Robbins), William Hansen (Meyer), Harvey Jason (Rico), Liv Von Linden (Ula), Lara Parker (Margo), Eloise Hardt (Jackie), Janina (Dusty), Ned Glass (Sid), Pearl Shear (Cashier), Bliff Elliott (Tiger Petitioner), Ben Freedman (il tassista), Madeline Lee (receptionist) - **p.:** Steve Shagan per Martin Ransohoff (Filmways) Production - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 99'.

Sbandata, La — **r.:** Alfredo Malfatti - **s.:** dal romanzo « Il volantino » di Pietro Buttitta - **sc.:** Salvatore Samperi, Ottavio Jemma - **f.** (Technicolor): Franco Di Giacomo - **scg.:** Ezio Altieri - **mo.:** Sergio Montanari - **m.:** Domenico Modugno - **int.:** Domenico Modugno (Salvatore), Eleonora Giorgi (Mariuccia), Luciana Paluzzi (Rosa, madre di Mariuccia), Pippo Franco (Raffaele), Franco Agostini (Giovannino Liga), Michele Abruzzo (avvocato), Umberto Spadaro (medico), Antonino Musco - **p.:** Mondial Te.Fi.-S. Samperi - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Titanus - **dr.:** 90'.

Sculacciata, La — **r.:** Pasquale Festa Campanile - **s.:** dalla commedia « Neurotandem » di Silvano Ambrogi - **sc.:** P. Festa Campanile, Luigi Malerba, S. Ambrogi - **f.** (Technospes): Salvatore Caruso - **scg.:** Giancarlo Pucci - **mo.:** Mario Morra - **m.:** Gianni Ferrio - **int.:** Sydne Rome (Elena), Antonio Salines (Carlo), Marisa Bartoli (la domestica veneta Veronica), Toni Ucci (il frate), Gino Pernice (il venditore di enciclopedie), Paolo Gozlino (il medico), Roberto Antonelli (il farmacista), Vincenzo Crocitti (un burino), Lorenzo Piani, Alessandro Perrella - **p.:** Filmes - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Titanus - **dr.:** 92'.

Se ci provi... io ci sto! — v. **Cops and Robbers**

Secret, Le (Il segreto) — **r.:** Robert Enrico - **s.:** dal romanzo « Il compagno indesiderabile » di Francis Rick - **sc.:** R. Enrico, Pascal Jardin - **f.** (Eastmancolor): Etienne Becker - **scg.:** Jean Saussac - **c.:** Annie Quesnel - **mo.:** Eva Zora - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Jean-Louis Trintignant (David), Marlène Jobert (Julia), Philippe Noiret (Thomas), Jean-François Adam (Claude), Solange Pradel (Greta) - **dp.:** Marc Goldstaub - **p.:** Jacques-Eric Strauss per Président Films/Euro International Film - **o.:** Francia-Italia, 1974 - **di.:** Euro International Film - **dr.:** 102'.

Secrets (Sensi proibiti) — **r.:** Philip Saville - **asr.:** Jonathan Benson - **s.:** Ph. Saville - **sc.:** Rosemary Davies - **f.** (Eastmancolor): Harry Hart, Nic Knowland - **scg.:** Brian Eatwell - **mo.:** Tony Woollard - **m.:** Mike Gibbs - **ca.:** Jeremy Rose, Laurie Scott Baker - **int.:** Jacqueline Bisset (Jenny Wood), Robert Powell (Allan Wood), Per Oscarsson (Raoul), Shirley Knight Hopkins (Beatrice), Martin C. Thurley (Raymond), Tarka Kings (Judy), Stephen Martin (Dominic), Peter Jeffries (intervistatore) - **p.:** John Hanson per Satori Films - **o.:** Gran Bretagna, 1971 - **di.:** Regionale - **dr.:** 87'.

Sedicianni — **r.:** Tiziano Longo - **s., sc.:** T. Longo, Piero Amati, Bruno Torregiani - **f.** (Eastmancolor): Roberto Girometti - **scg.:** Liliana Galli - **mo.:** Mario Gargiulo - **m.:** Ennio Maestosi, Stefano Liberati - **int.:** Eva Czemerys (Mara), Edy Galleani (Francesca, sua figlia), Antonio De Teffé (ing. Sergio), Danika La Loggia (Sandra), Giorgio Ardisson (padre di Francesca), Carla Giarè (Patrizia), Giorgio Dolfin, Stefano Oppedisano, Giovanni San Just, Giovanni Papa - **p.:** Luciano Giuliani per Cineproduzioni Peg - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Segno del potere, Il — v. **Gold**

Segreto, Il — v. **Secret, Le**

Seins de Glace, Les/Esecutore oltre la legge — **r.:** Georges Lautner - **asr.:** Claude Othnin-Girard, Jean Michel Carbonnaux - **s.:** da un romanzo di Richard Matheson - **sc.:** G. Lautner, Giovanni Simonelli, Jean-Pierre Mocky - **f.** (Eastmancolor): Maurice Fellous

- **scg.:** Jean André - **mo.:** Michelle David, Elisabeth Guido - **m.:** Philippe Sarde - **int.:** Alain Delon (Marc Rilsen), Mireille Darc (Peggy), Claude Brasseur (François), Nicoletta Machiavelli (signora Rilsen), Michel Peyrelon (Albert), André Falcon (commissario di polizia), Fiore Altoviti, Emilio Messina, Philippe Castelli, Jean Pierre Lorrain, Mario Darsac, Jeanne Costi, Rosette Bernard - **p.:** Raymond Danon, Alain Delon per Lira Films, Belstar Productions, Parigi/Capitolina, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1974 - **di.:** Fida Cinematografica - **dr.:** 105'.

Sensi proibiti — v. **Secrets**

Serpico (Serpico) — **r.:** Sidney Lumet - **asr.:** Burt Harris, Alan Hopkins - **s.:** dal romanzo di Peter Maas - **sc.:** Waldo Salt, Norman Wexler - **f.:** (Technicolor): Arthur J. Ornitz - **scg.:** Charles Bailey, Douglas Higgins - **mo.:** Dede Allen, Richard Marks - **m.:** Mikis Theodorakis - **int.:** Al Pacino (Frank Serpico), John Randolph (Sidney Green), Jack Kehoe (Tom Keough), Biff McGuire (ispettore McClain), Barbara Eda Young (Laurie), Cornelia Sharpe (Leslie Lane), Tony Roberts (Bob Blair), John Medici (Pasquale), Allan Rich (procuratore distrettuale Tauber), Norman Ornellas (Rubello), Ed Grover (l'ispettore Lombardo), Al Henderson (Peluce), Hank Garret (Malone), Damien Leake (Joey), Joe Bova (Potts), Gene Gross (il capitano Tolkin), John Stewart (Waterman), Woodie King (Larry), James Tolkin (Steiger), Ed Crowley (Barto), Bernard Barrow (Palmer), Sal Carollo (Serpico), Mildred Clinton (la signora Serpico), Nathan George (Smith), Gus Fleming (il dottor Metz), Richard Foronjy (Coraso), Alan North (Brown), Lewis J. Stadlen (Berman), Ted Benjades (Sarno), John Lehne (Gilbert), M. Emmett Walsh (Gallagher), George Ede (Daley), Charles White (capo polizia Delaney) - **p.:** Martin Bregman per Artists Entertainment Complex/Produzioni De Laurentiis, Intermaco - **pa.:** Roger M. Rothstein - **o.:** U.S.A.-Italia, 1973 - **di.:** Ceiad-Columbia - **dr.:** 130'.

Sesso della Strega, Il — **r., s.:** Elo [Angelo] Pannacciò - **sc.:** Franco Brocani, E. Pannacciò - **f.** (Eastmancolor): Girolamo La Rosa - **int.:** Susan Levi, Assunta Liemezza, Jessica Dullin, Sergio Giorgio Ferrero, Gianni Dei, Donald O'Brien, Lorenza Guerrieri, Camille Keaton, Augusto Nobile, Katia Damon, Maurizio Tanfani, Frank Love - **p.:** Cinematografica Universalia - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Pab.

Sesso in confessionale — **r.:** Vittorio De Sisti - **s.:** dal libro omonimo di Norberto Valentini e Clara Di Meglio - **ad.:** Sandro Parenzo, V. De Sisti - **sc.:** S. Parenzo, V. De Sisti, N. Valentini - **f.** (Technospes): Erico Menczer - **scg.:** Fiorenzo Senese - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Attori non professionisti - **p.:** Bernardo Bertolucci per Supernova - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Euro International Films - **dr.:** 96'.

Sesso in testa — **r.:** Sergio Ammirata - **s.:** Marino Onorati - **sc.:** S. Ammirata - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Franco Villa - **mo.:** Amedeo Giomini - **m.:** Roberto Pregadio - **int.:** Pilar Velàsquez, Didi Perego, Mario Carotenuto, Toni Ucci, Tino Scotti, Ugo Fangareggi, Oreste Lionello, Gigi Ballista, Gastone Pescucci, Lino Banfi, Aldo Giuffré - **p.:** Cineproduzioni Daunia 70 - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Alpherat - **dr.:** 90'.

Se t'incontro t'ammazzo — **r.:** Gianni Crea - **s., sc.:** Fabio Piccioni - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Giovanni Variano, Vitaliano Natalucci - **mo.:** Sergio Buzi - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Donald O'Brien, Gordon Mitchell, Pia Giancaro, Dean Stratford, Emilio Messina, Gennarino Pappagalli, Alessandro Perrella, Femmi Benussi, Mario Brega - **p.:** Minerva Film - **o.:** Italia, 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 93'.

Sette ore di violenza per una soluzione imprevista — **r.:** Michele Massimo Tarantini - **s.:** Giorgio Capitani, Lucio Chiavarelli, Paolo Levi - **sc.:** Sauro Scavolini - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Federico Zanni - **scg.:** Giacomo Calò Carducci - **mo.:** Antonietta Zita - **m.:** Alessandro Alessandroni - **int.:** George Hilton (George), Rosemarie Dexter (Elena), Gianni Musi (Papadopoulos), Steffen Zacharias (Fastiropulos), Claudio Nicastro (Cavafris), Iwao Yoshicka (il cinese), Ernesto Colli (Tomassian), Carlo Gaddi (vice commissario), Greta Vajan (moglie di Papadopoulos) - **p.:** Galassia Film/Dania Film - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Interfilm - **dr.:** 93'.

Seven-Ups, The (Squadra speciale) — **r.:** Philip D'Antoni - **asr.:** Ted Zachary - **s.:** Sonny Grosso - **sc.:** Albert Ruben, Alexander Jacobs - **f.** (Colore DeLuxe): Urs Furrer - **scg.:** Ed Wiistein - **mo.:** Stephen A. Rotter, John C. Horger, Jerry Greenberg - **m.:** Don Ellis - **int.:** Roy Scheider (Buddy), Victor Arnold (Barilli), Jerry Leon (Mingo), Ken Kercheval (Ansel), Tony Lo Bianco (Vito Lucia), Larry Haines (Max Kalish), Richard Lynch (Moon), Bill Hickman (Bo), Lou Polan (Carmine Coltello), Matt Russo (Festa), Joe Spinell (Toredano), Robert Burr (il tenente Hanes), Rex Everhart (l'ispettore Gilson), David Wilson (Bobby), Ed Jordan (Bruno), Mary Multari (la signora Pugliese), Frank Mascetta (barbiere), Frances Chaney (Sara Kalish), Mike Treanor (poliziotto), Benny Marino (figlio di Festa),

Bill Funaro (Big Bill), Sheldon Adler (medico), Adeline Leonard (infermiera), William Shust (Henry Parten), Roger Serbagi (Mickey Parten), Edward Carey (il commissario di polizia), Billy Longo, Ace Alagna - **p.**: Philip D'Antoni per 20th Century Fox, Philip D'Antoni Productions - **pa.**: Jerry Greenberg - **o.**: U.S.A., 1973 - **di.**: 20th Century Fox - **dr.**: 108'.

Shaft e i mercanti di schiavi — v. **Shaft in Africa**

Shaft in Africa (Shaft e i mercanti di schiavi) — **r.**: John Guillermin - **r. 2° unità:** David Tomblin - **s.**: Stirling Silliphant, su personaggio creato da Ernest Tidyam - **sc.**: S. Silliphant - **f.** (Panavision, Metrocolor): Marcel Grignon - **scg.**: John Stoll, José Maria Tapiador - **mo.**: Max Benedict - **m.**: Jonny Pate - **ca.**: « Are You Man Enough » di Dennis Lambert, Brian Potter, cantata da The Four Tops - **int.**: Richard Roundtree (John Shaft), Frank Finlay (Vincent Amafi), Vonetta McGee (Aleme), Neda Arneric (Jazar), Debebe Eshetu (Wassa), Spiros Focas (Sassari), Jacques Herlin (Perreau), Jho Jhenkins (Ziba), Willie Jonah (Oyo), Adolfo Lastretti (Piro), Marne Maitland (colonnello Gondar), Frank Mc Rae (Osiat), Zenebech Tadesse (prostituta), A. V. Falana (figlio di Ramila), Cy Grant (Emir Ramila), James E. Myers (Williams), Nadim Sawalha (Zubair), Thomas Baptiste (Kopo), Jon Chevron (Shimba), Glynn Edwards (Vanden), Jacques Marin (Cusset), Nick Zaran (Sadi), Aldo Sambrell (Angelo) - **p.**: Roger Lewis per Shaft Productions - **pa.**: René Dupont - **o.**: U.S.A., 1973 - **di.**: Metro Goldwyn Mayer - **dr.**: 112'.

Signora a 40 carati — v. **40 Carats**

Signora gioca bene a scopa?, La — **r.**: Giuliano Carmineo - **s.**: Francesco Milizia, Luciano Martino - **sc.**: Tito Carpi, F. Milizia, Carlo Giuffré - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Federico Zanni - **mo.**: Eugenio Alabiso - **m.**: Alessandro Alessandroni - **int.**: Carlo Giuffré, Edvige Fenech, Didi Perego, Franca Valeri, Carlo Delle Piane, Lia Tanzi, Gigi Ballista - **p.**: Dania Film - Medusa Distribuzione - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Medusa - **dr.**: 90'.

Simona — **r.**: Patrick Longchamps - **s.**: P. Longchamps, dal racconto « Histoire de l'oeil » di Georges Bataille - **sc.**: P. Longchamps - **f.** (Eastmancolor): Ajace Parolin - **scg.**: Pasquale Grossi - **mo.**: Franco Arcalli, Pina Rigitano - **m.**: Fiorenzo Carpi - **int.**: Laura Antonelli (Simona), Patrick Magee (padre di Marcelle), Maurizio Degli Esposti (George), Margot (Margaret), Sainte Ange (Marcelle), Raf Vallone (zio di Marcelle), Quentin Milo (Gille), Maxane (madre di Simona), Germaine Pascal - **p.**: Rolfilm per Nopa Italia/Les Film de l'oeil - **o.**: Italia-Belgio, 1973 - **di.**: Dear International - **dr.**: 92'.

Sistemo l'America e torno — **r.**: Nanni Loy - **s.**: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi - **sc.**: L. Benvenuti, P. De Bernardi, N. Loy - **f.** (Technospes): Sergio D'Offizi - **scg.**: Aurelio Crugnola - **mo.**: Franco Fraticelli - **m.**: Luis Enriquez Bacalov - **int.**: Paolo Villaggio il (ragionier Bonfiglio), Sterling St. Jacques (Ben Fergusson), Armando Brancia (il commendator Macugnani), Alfredo Rizzo (Alex), Rita Savagnone (la signora Arienti), Jeff Brown, Jack Warnfield, Christa Linder, Fernando Cerulli, Giovanni Rosselli, Wicky Lynn, Ron Trice, Ria Waldner, Carla Mancini - **p.**: Gianni Hecht Lucari per Documento Film - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Titanus - **dr.**· 110'.

Slaughter's Big-Rip-Off (Un duro al servizio della polizia) — **r.**: Gordon Douglas - **asr.**: Ray Taylor, Robert Della Santina - **s.**: Don Williams - **sc.**: Charles Johnson - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Charles Wheeler - **scg.**: Alfeo Bocchicchio - **mo.**: Christopher Holmes - **m.**: James Brown, Fred Wesley - **ca.**: « How Long Can I Keep It Up » di James Brown, F. Wesley, Charles Bobbit, cantata da Lyn Collins - **int.**: Jim Brown (Slaughter), Ed McMahon (Duncan), Brock Peters (Reynolds), Don Stroud (Kirk), Gloria Hendry (Marcia), Richard Williams (Joe Creole), Art Metrano (Burtoli), Judy Brown (Noria), Eddie Lorusso (Arnie), Jackie Giroux (signora Duncan), Russ Marin, Tony Brunaker, Gene LeBell, Fuji, Russ McGinn, Hoke Howell, Chuck Hicks, Nick Benedict - **pe.**: Samuel Z. Arkoff - **p.**: Monroe Sachson per American International Pictures - **pa.**: Don Williams - **o.**: U.S.A., 1973 - **di.**: Fida - **dr.**: 90'.

Sleeper (Il dormiglione - Dormi ancora, Mike!) — **r.**: Woody Allen - **asr.**: Fred T. Gallo - **s., sc.**: W. Allen, Marshall Brickman - **f.**: (Colore DeLuxe): David M. Walsh - **scg.**: Dianne Wager, Dale Hennesy - **mo.**: O. Nicholas Brown, Trudy Ship - **m.**: W. Allen, con The Preservation Hall Jazz Band e The New Orleans Funeral e Ragtime Orchestra - **int.**: Woody Allen (Miles Monroe), Diane Kenton (Luna Schlosser), John Beck (Erno Windt), Mary Gregory (dottor Melik), Don Keefer (il dottor Tryon), Don McLiam (il dottor Agon), Barlett Robinson (il dottor Orva), Chris Forbes (Rainer Krebs), Marya Small (il dottor Nero), Peter Hobbs (il dottor Dean), Susan Miller (Ellen Pogrebin), Lou Picetti (M.C.), Brian Avery (Herald Cohen), Spencer Milligan (Jeb), Spencer Ross (Sears Swiggles), Jessica Rains - **p.**: Jack Grosseberg per lack Rollins, Charles Joffe Production - **pe.**:

Charles H. Joffe - **pa.:** Marshall Brickman, Ralph Rosemblum - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** United Artists Europa - **dr.:** 85'.

Slither (L'inseguito) — **r.:** Howard Zieff - **s., sc.:** W. D. Richter - **f.** (Technicolor): Laszlo Kovacs - **scg.:** Dale Hennesy - **mo.:** David Bretherton - **m.:** Tom McIntosh - **int.:** James Caan (Dick), Peter Boyle (Barry), Sally Kellerman (Kitty), Louise Laser (Mary), Allen Garfield (Hallenbeck/Palmer), Richard B. Shul (Harry), Alex Rocco (1° fratello), Alex Henteloff (2° fratello), Garry Goodrow (3° fratello), Len Lesser (4° fratello), Seamen Glass, Wayne Storn, Wiliam Noland, James Joseph, Diana Darrin, Stuart Nisbet, Edwina Goff, Virginia Sale - **p.:** Jack Sher per M.G.M. - Talent Associates Production - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** M.G.M. - **dr.:** 100'.

Smic, Smac, Smoc (Tre dritti a Saint-Tropez) — **r., s., sc.:** Claude Lelouch - **f.** (Eastmancolor, Technicolor): C. Lelouch - **mo.:** Marie Claude Lacambre - **m.:** Francis Lai - **int.:** Amidou, Catherine Allégret, Jean Collomb, Charles Gérard, Francis Lai (il fisarmonicista cieco), gli abitanti di La Ciotat e di Saint-Tropez - **p.:** Film 13 - **o.:** Francia, 1971 - **di.:** Pea (reg.). **dr.:** 93'.

Snowball Express (Pistaaa!... Arriva il gatto delle nevi) — **r.:** Norman Tokar - **r. 2ª unità:** Arthur J. Vitarelli - **asr.:** Christopher Hibler, Ronald R. Grow - **s.:** dal romanzo « Chateau Bon Vivant » di Frankie e John O'Rear - **sc.:** Don Tait, Jim Parker, Arnold Margolin - **f.** (Technicolor): Frank Philips - **scg.:** John B. Mansbridge, Walter Tyler - **mo.:** Robert Stafford - **m.:** Robert F. Brunner - **int.:** Dean Jones (Johnny Baxter), Nancy Olson (Sue Baxter), Harry Morgan (Jesse McCord), Keenan Wynn (Martin Ridgeway), Johnny Whitaker (Richard Baxter), Kathleen Cody (Chris Baxter), Michael McGreevy (Wally Perkins), George Lindsey (Double L. Dingman), Mary Wickes (miss Wigginton), David White (Fowler), Dick Van Patten (Carruthers), Alice Backes (miss Ogelvie), Joanna Philips (Naomi Voight), Joh Myers (Manescue) - **p.:** Ron Miller per Walt Disney prod. - **pa.:** Anthony S. Lorea - **o.:** U.S.A., 1972 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 92'.

Solaris — v. **Soljaris**

Soljaris (Solaris) — **r.:** Andrej Tarkovskij - **s.:** dal romanzo di Stanislav Lem - **sc.:** A. Tarkovskij, Friedrich Gorenstein - **f.** (Scope, Sovcolor): Vadim Jusov - **scg.:** Michail Romadin - **mo.:** Andrej Tarkovskij - **m.:** Eduard Artem'ev - **int.:** Natalia Bondarčuk (Hari), Donatas Banionis (Kris Kelvin), Jurij Jarvet (Snaut), Anatoli Solonicyn (Sartorius), Vladislav Dvorzeckij (Burton), Nikolaj Grinko (il padre), Sos Sarkissian (Gibarjan), O. Barnet, V. Kerdinum - **p.:** Mosfilm - **o.:** U.R.S.S., 1972 - **di.:** Euro International Films - **dr.:** 114.'

Sono diversa... mi chiamo Big Zapper — v. **Big Zapper**

Sorriso del grande tentatore, Il — **r., s.:** Damiano Damiani - **sc.:** D. Damiani, Fabrizio Onofri, Audry Nohra - **f.** (Eastmancolor, Technospes): Mario Vulpiani - **scg.:** Umberto Turco - **mo.:** Peter Taylor - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Glenda Jackson (suor Geraldine), Claudio Cassinelli (Rodolfo), Lisa Harrow (Emily), Adolfo Celi (padre Borelli), Arnoldo Foà (monsignor Badensky), Rolf Tasna (monsignor Meitner), Duilio Del Prete (monsignor Salvi), Francisco Rabal (vescovo Pedro Marquez), Gabriele Lavia (principe Ottavio), Enrico Ribulsi (prof. Villa, teologo), Carla Mancini, E. Bottai, E. Canali - **p.:** Anis Nohra per Euro International Films, Roma/LifeGuard Productions, Londra - **o.:** Italia-Gran Bretagna, 1974 - **di.:** Euro International Films - **dr.:** 115'.

Spasmo — **r.:** Umberto Lenzi - **s.:** Pino Boller - **sc.:** Massimo Franciosa, Luisa Montagnana, P. Boller, U. Lenzi - **f.** (Eastmancolor, Technospes): Guglielmo Mancori - **scg.:** Giacomo Calò Carducci - **mo.:** Eugenio Alabiso - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Suzy Kendall (Barbara), Robert Hoffman (Christian), Ivan Rassimov (Fritz), Guido Alberti (Malcolm), Monica Monet (Clorinda), Franco Silva (Luca), Mario Erpichini (Alex), Adolfo Lastretti (Torres), Maria Pia Conte, Rosita Torosh, Luigi Antonio Guerra - **p.:** Ugo Tucci per Uti Prod. Associate - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Pac (reg.) - **dr.:** 94'.

Spikes Band, The (La banda di Harry Spikes) — **r.:** Richard Fleischer - **s.:** dal romanzo « The Bank Robber » di Giles Tippett - **sc.:** Irving Ravetch, Harriet Frank - **f.** (Colore DeLuxe): Brian West - **mo.:** R.E. Winter, F. Urioste - **m.:** Fred Karlin - **int.:** Lee Marvin (Harry Spikes), Gary Grimes (Will), Ron Howard (Less), Charlie Martin Smith (Tod), Arthur Hunnicut (Kid White), Noah Beery jr., Bert Conway, Ricardo Palacios - **p.:** Walter Mirisch per Mirisch-Fleischer-Ravetch Prod. - **o.:** U.S.A., 1974 - **di.:** United Artists Europa - **dr.:** 97'.

Spostamenti progressivi del piacere — v. **Glissements progressifs du plaisir**

S.P.Y.S. (S.P.Y.S.) — **r.:** Irvin Kershner - **asr.:** Tony Waye - **s., sc.:** Malcolm Marmorstein,

Lawrence J. Cohen, Fred Freeman - **f.** (Technicolor): Gerry Fisher - **scg.:** Michael Seymour, Richard Rambaut - **mo.:** Keith Palmer - **m.:** John Scott - **int.:** Elliott Gould (Douglas « Griff » Griffin), Donald Sutherland (Eric Brulard), Zouzou (Sybil), Joss Ackland (Martinson), Kenneth Griffith (Lippet), Vladek Sheybal (Borisenko), Kenneth J. Warren (Grubov), Yuri Borisenko (Yuri), Michael Petrovich (Sevitsky), Pierre Oudry (Gaspar), Jacques Marin (Lafayette), Shane Rimmer (Hessler), Xavier Gélin (Paul), George Pradva (cocchiere russo), Alf Joint (agente della KGB), James Woolley (Alan), Melanie Ackland (Ellie), Andy Ho (Toy Ling), Michael Anthony (prete), Robert Cawdron (Vet), Raf de la Torre (re di Swobodia), Jeffry Wickham (Seely), André Charisse (impiegato), John Bardon (Evans), Nigel Hawthorne (Croft), Philip Ross (altro agente della KGB), Norman Atkyns (capo cameriere), Larry Taylor (guardia del corpo di Lippet), Marian Desmond (interprete russa), Hella Petri (prostituta) - **p.:** Irwin Winkler, Robert Chartoff per Dymphana Film & Theatre Productions, Chartoff, Winkler, American Film Properties - **pa.:** Edward Joseph **o.:** Gran Bretagna, 1974 - **di.:** Gold Film (reg.) - **dr.:** 90'.

Squadra speciale — v. **Seven-Ups, The**

Squadra volante - **r.:** Stelvio Massi - **s.:** Dardano Sacchetti - **sc.:** D. Sacchetti, Franco Barbieri, Adriano Bolzoni, S. Massi - **f.** (Technospes): Sergio Rubini - **scg.:** Carlo Leva - **mo.:** Mauro Bonanni - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Tomas Milian (l'ispettore Ravelli), Gastone Moschin (il Marsigliese), Stefania Casini (Marta), Guido Leontini (Mario, detto Cranio), Ilaria Guerrini (la cognata di Ravelli), Mario Carotenuto (il maresciallo Lavegni), Raymond Lovelock (Rino), Giuseppe Castellano, Nino Curatola, Giorgio Basso, Marcello Venditti - **p.:** G.B.A., Produttori Distributori Associati - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Jumbo (reg.). - **dr.:** 90'.

Squadre Triangle - Flight Path - Kill Straker (Ufo... Annientare S.H.A.D.O. - stop - Uccidete Straker...) — **r.:** Alan Perry - **s., sc.:** Alice e Gerry Anderson, Reg Hill - **f.** (Supercinevision, Eastmancolor): Donald James - **scg.:** Sylvia Anderson - **mo.:** Tony Barwick - **m.:** Barry Gray - **int.:** Ed Bishop (il comandante Straker), George Sewell (col. Alec Freeman), Gabrielle Drake (ten. Gabrielle Drake), Michael Billington, Grant Taylor, Dolores Mantez, George Sewell, Maureen Tann, Patrick Allen, Vladek Sheybal, Harry Baird - **p.:** Gerry Anderson, R. Hill per Century 21 - ITC World Wide D. - **o.:** Gran Bretagna, 1971 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Stangata, La — v. **Sting, The**

Stavisky (Stavisky, il grande truffatore) — **r.:** Alain Resnais - **s., sc.:** Jorge Semprun, A. Resnais - **f.** (Technicolor): Sacha Vierny - **scg.:** Jacques Saulnier - **mo.:** Albert Jurgenson - **m.:** Stephen Sondheim - **int.:** Jean Paul Belmondo (Alexandre Stawisky), Charles Boyer (Barone Raul), François Perier (Borelli), Anny Duperey (Arlette Stavisky), Michel Lonsdale (dott. Mézy), Roberto Bisacco (Montalvo), Mike Arrighi (Edith Boreal), Guido Cerniglia (Laloy), Imelde Marani (la provinciale), Catherine Sellers (Natalia), Gigi Ballista, Pierre Vernier, Michael Beaune, Van Doude, Claude Rich, Silvia Badesco, Jacques Spiesser, Yves Peneau, Maurice Jacquemont, Gérard Depaurdieu, Fernand Guiot, Dominique Rollin, Jacques Eyser, Sanson Fainsilber, Yves Brainville, Gabriel Cattard, François Leterrier - **p.:** Films Ariane, Cerito film, Parigi/Euro International Films, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1974 - **di.:** Euro International Film - **dr.:** 120'.

Sterminate « Gruppo Zero » — v. **Nada**

Sting, The (La stangata) — **r.:** George Roy Hill - **ar.:** Ray Gosnell - **s., sc.:** David S. Ward - **f.** (Technicolor): Robert Surtees - **scg.:** Henry Bumstead - **mo.:** William Reynolds - **m.:** Marvin Hamlisch - **int.:** Paul Newman (Henry Gondorff), Robert Redford (Johnny Hooker), Robert Shaw (Doyle Lonnegan), Charles Durning (il tenente William Snyder), Ray Walston (J. J. Singleton), Eileen Brennan (Billie), Harold Gould (Kid Twist), John Heffernan (Eddie Niles), Dana Elcar (agente Polk dell'FBI), Jack Kehoe (Erie Kid), Dimitra Arliss (Loretta), Robert Earl Jones (Luther Coleman), James J. Sloyan (Mottola), Charles Dierkop (Floyd), Lee Paul (2ª guardia del corpo), Sally Kirkland (Crystal), Avon Long (Benny Garfield), Arch Johnson (Combs), Ed Bakey (Granger), Brad Sullivan (Cole), John Quade (Riley), Larry D. Mann (conducente del treno), Paulene Myers (Alva Coleman), Jack Collins (Duke Boudreau), Tom Spratley (Curly Jackson), Ken O'Brien (Greer), Ta-Tanisha (Louise Coleman), Leonard Barr, Joe Tornatore, Ken Sansom, William Benedict - **p.:** Tony Bill, Michael S. Phillips, Julia Phillips per Universal, Bill-Phillips Production - **pa.:** Robert L. Crawford - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 130'.

Storie scellerate — **r.:** Sergio Citti - **s., sc.:** Pier Paolo Pasolini, S. Citti - **f.** (Technicolor): Tonino Delli Colli - **scg.:** Dante Ferretti - **mo.:** Nino Baragli - **m.:** Francesco De Masi - **int.:** Ninetto Davoli (Bernardino), Franco Citti (Mammone), Nicoletta Machiavelli (la duchessa Caterina di Ronciglione), Silvano Gatti (il duca di Ronciglione), Sebastiano Sol-

dati (il Papa), Enzo Petriglia (Nicolino), Elisabetta Genovesi (Bertolina), Ennio Panosetti (Chiavone), Fabrizio Mennoni (Cacchione), Oscar Fochetti (Agostino), Giacomo Rizzo (Don Leopoldo), Pino Andruccioli (Peppe Bellomo), Gianna Aieta (Margherita), Francesco Saracini (Piuccio), Santino Citti (Dio) - **p.**: Alberto Grimaldi per PEA, Roma/Les Productions Associées, Parigi - **o.**: Italia-Francia, 1973 - **di**: Pea (reg.) - **dr.**: 94'.

Storm of the Pacific (8 dicembre 1941, Tokio ordina: distruggete Pearl Harbor) - **r.**: Shuei Matsubayashi - **s., sc.**: Shinobu Hashimoto, Takeo Kunihiro - **f.**: (Eastmancolor, Cinemascope) - **int.**: Toshiro Mifune, Oswald Gis, Josuke Natsuchi, Koji Tsuruta, Nataue Weeb - **p.**: Toho Company - **o.**: Giappone, 1973 - **di.**: Regionale - **dr.**: 110'.

Streghe nere, Le — v. **Hexen geschändet und zu Tode gequält**

Submersion of Japan (Pianeta Terra: anno zero) — **r.**: Shiro Moritani - **s.**: Sakyo Komatsu - **sc.**: Shinobu Hashimoto - **f.** (Eastmancolor): Hiroshi Murai, Daisaku Kilura - **m.**: Masaru Sato - **int.**: Keiju Kobayashi, Tetsuro Tanba, Ayuni Ishida, Hiroshi Fujioka, Tadao Nakamuro, Isao Natsuyagi, Yuriko Sumi - **p.**: Toho Company Limited - **o.**: Giappone, 1973 - **di.**: Regionale - **dr.**: 98'.

Sulle orme di Bruce Lee — v. **That Man from Singapore**

Svergognata, La — **r.**: Giuliano Biagetti - **s., sc.**: G. Biagetti, Giorgio Mariuzzo - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Anton Giulio Borghesi - **mo.**: Alberto Moriani - **m.**: Berto Pisano - **int.**: Philippe Leroy, Leonora Fani, Pupo De Luca, Dana Ghia, Stefano Amato, Maria Pia Conte, Filippo Degara, Serena Cociani, Dante Cleri, Barbara Bouchet - **p.**: National Cinematografica - Flora Film - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Variety - **dr.**: 90'.

Tempo dell'inizio, Il — **r.**: Luigi Di Gianni - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Italnoleggio.
V. altri dati e giudizio in « Bianco e Nero », 1974, nn. 9/12, p. 101.

Terra si tinse di rosso, La — v. **Lolly Madonna XXX**

Testa del serpente, La/Orden de matar — **r.**: José G. Maesso - **s., sc.**: Massimo De Maesso - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Aiace Parolin - **mo.**: Angel Serrano - **m.**: Adolfo Waiztman - **int.**: Helmut Berger, Sydne Rome, José Ferrer, Howard Ross, Juan Luis Galiardo, Manuel Zarzo, Alvaro De Luca, Frank Brana, Romano Puppo, Kevin McCarthy - **p.**: B.R.C., Fral, Roma/Tarcisa, Madrid - **o.**: Italia-Spagna, 1974 - **di.**: Alpherat (reg.) - **dr.**: 95'.

Testimone deve tacere, Il — **r.**: Giuseppe Rosati - **s.**: G. Rosati, Vito Bruschieri - **sc.**: G. Rosati, Giuseppe Pulieri - **f.** (Eastmancolor, Telecolor): Franco Villa - **scg.**: Francesco Cuppini - **mo.**: Amedeo Giomini - **m.**: Franco De Biasi - **int.**: Bekim Fehmiu (dott. Sivori), Rosanna Schiaffino (Luisa Sivori), Aldo Giuffrè (il commissario Santi), Guido Alberti (il questore), Romolo Valli (Sua Eccellenza), Guido Leontini (l'inviato della malavita), Luigi Pistilli (il commissario De Luca), Elio Zamuto, Claudio Nicastro, Daniele Vargas, Franco Ressel, Corrado Annicelli, Barbara Betti - **p.**: Cineproduzioni Daunia 70 - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Alpherat (reg.) - **dr.**: 95'.

That Man Bolt (Jeff Bolt l'uragano di Macao) — **r.**: Henry Levin, David Lowell Rich - **asr.**: Phil Bowles - **s.**: Charles Johnson - **sc.**: Quentin Werty, Ch. Johnson - **f.** (Technicolor): Gerald Perry - **scg.**: Alexander Golitzen - **mo.**: Carl Pingitore, Robert F. Shugrue - **m.**: Charles Bernstein - **int.**: Fred Williamson (Jefferson Bolt), Bryon Webster (Griffiths), Miko Mayama (Monique Kuan), Teresa Graves (Samantha Nightingale), Satoshi Nakamura (Kumada), John Orchard (Carter), Jack Ging (Connie Mellis), Ken Kazama (Spider), Vassili Lambrinos (Raoul De Vargas), Paul Mantee (Mickey), David Chow - **dp.**: Joe Cavalier - **p.**: Bernard Schwartz - **pa.**: Phillip Hazelton - **o.**: U.S.A., 1973 - **di.**: Cinema International Corporation - **dr.**: 102'.

That Man from Singapore (Sulle orme di Brucee Lee) - **r.**: Law Ki - **s., sc.**: Pak Ying - **f.**: (Colore) - **mo.**: Wong Yuk Lun - **int.**: Ko Keung, Li Chun Chun, Tong Chan, Hung Kamp-po, Chiu Kung, Tong Mei Lei, Tong Shaw, Choi Man Fung, Lamying Kit, Chan Fung Cheun - **o.**: Hong Kong, 1973 - **di.**: Regionale - **dr.**: 82'.

Three Musketeers, The (I tre moschettieri) — **r.**: Richard Lester - **asr.**: Clive Reed - **s.**: basato sul romanzo di Alexandre Dumas - **sc.**: George McDonald Fraser - **f.** (Technicolor): David Watkin Fraser - **scg.**: Les Dilley, Fernando Gonzales, Brian Eatwell - **c.**: Yvonne Blake - **mo.**: John Victor Smith - **m.**: Michel Legrand - **int.**: Michael York (D'Artagnan), Oliver Reed (Athos), Raquel Welch (Constance Bonancieux), Richard Chamberlain (Aramis), Frank Finlay (Porthos/O'Reilly), Charlton Heston (cardinale Richelieu), Faye Dunaway

(Milady de Winter), Christopher Lee (Rochefort), Geraldine Chaplin (Anna d'Austria), Jean-Pierre Cassel (Luigi XIII), Spike Millegan (Bonacieux), Roy Kinnear (Planchet), Michael Gothard (Felton), Sybil Danning (Eugénie), Gitty Djamal (Beatrice), Simon Ward (duca di Buckingham), Nicole Calfan (Kitty), Georges Wilson (Treville), Angel Del Pozo (Jussac), Rodney Bewes (spia di Richelieu), Ben Aris (1° moschettiere), Joss Ackland (padre di D'Artagnan), Gretchen Franklyn (madre di D'Artagnan), Francis De Wolff (capitano), William Hobbs - **dp.:** Francisco Bellot - **pe.:** Ilya Salkind, Pierre Spengler - **p.:** Alexandre Salkind per Film Trust - **o.:** Panama, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 108'.

Three the Hard Way (Dinamite, agguato, pistola) — **r.:** Gordon Parks jr. - **s., sc.:** Eric Bercovici, Jerry Ludwig - **f.** (Eastmancolor): Lucien Ballard - **mo.:** Robert Swink - **m.:** Richard Tufo - **int.:** Jim Brown, Fred Williamson, Jim Kelly, Sheila Frazier, Jay Robinson, Charles McGregor, Howard Plaff, Richard Angarola, Alex Rocco - **p.:** Allied Artists Pictures - **o.:** U.S.A., 1974 - **di.:** Titanus - **dr.:** 95'.

Thunderbolt and Lightfoot (Una calibro 20 per lo specialista) — **r.:** Michael Cimino - **asr.:** Charles Okun, David Hamburger, Arnie Schmitt - **s., sc.:** M. Cimino - **f.** (Panavision, Colore DeLuxe): Frank Stanley - **scg.:** Tambi Larsen — **mo.:** Ferris Webster - **m.:** Dee Barton - **ca.:** « Where Do I Go from Here? » di Paul Williams, cantata dall'autore - **int.:** Clint Eastwood (John « Thunderbolt » Doherty), Jeff Bridges (Piede svelto), George Kennedy (Red Leary), Geoffrey Lewis (Goody), Catherine Bach (Melody), Gary Busey (Curly), Jack Dodson (Vault), Gene Elman, Lila Teigh (turisti), Burton Gilliam (Welder), Roy Jenson (Dunlop), Claudia Lennear, Bill McKinney, Vic Tayback, Dub Taylor, Gregory Walcot, Erica Hagen, Virginia Baker, Stuart Nisbet, Alvin Childress, Irene K. Cooper - **dp.:** Abner Singer - **p.:** Robert Daley per Malpaso Company - **o.:** U.S.A., 1974 - **di.:** United Artists - **dr.:** 115'.

Toda nudez será castigada (Ogni nudità sarà proibita) — **r.:** Arnaldo Jabor - **s., sc.:** Nelson Rodrigues, A. Jabor - **f.** (Colore): Lauro Escorel - **mo.:** Rafael Justo Valverde - **m.:** Paulo Santos - **int.:** Darlene Glòria (Geni), Paulo Porto (Herculano), Isabel Ribeiro (Irma de Herculano), Hugo Carvana (il commissario), Paulo Sacks (Serginho), Paulo Cesar Pereio (Patricio), Elza Gomes, Henriqueta Brieba, Sergio Mamberti, Abel Péra, Orlando Bonfim, Saul Cachtermacher - **p.:** R. F. Farias - Ventania Prod. - Arnaldo Jabor Ipanema Filmes - **o.:** Brasile 1972 - **di.:** Arden - **dr.:** 100'.

Torta in cielo, La — **r.:** Lino Del Fra - **ar.:** Cecilia Mangini - **asr.:** Alberto Lux - **s.:** dall'omonimo racconto di Gianni Rodari - **sc.:** C. Mangini, L. Del Fra, Gigi De Santis - **f.** (Eastmancolor): Eliseo Caponera - **scg.:** Giuseppe Mangano - **pupazzi**: Otello Sarzi - **mo.:** Roberto Perpignani - **m.:** Egisto Macchi - **int.:** Paolo Villaggio (1° generale), Didi Perego (Luisa Lombardozzi), Umberto D'Orsi (il vigile Meletti), Daniela Manniti (Rita), Massimo Cacchiani (Paolo), Fernando Busini ("Camello"), Alfredo Colecchia ("Ciuffo"), Fortunato Marsala ("Pasticca"), Armando Pensa ("Occhiali"), Fabio Spada ("Spadino"), Ezio Marano (2° generale), Silvio Bagolino (il vecchio generale), Enzo Robutti (il prof. Terenzio), Sandro Merli (il prof. Varrone), Franco Fabrizi (il presentatore televisivo), Nello Rivié (lo speaker televisivo), Thomas Wildgruber (Thomas), Rate Furlan (il padre di Thomas), Gaby André (la sora Cesira), Salvatore Furnari (l'Eccellenza), Lucio Romeo (il segretario di Lombardozzi), Eugenio Galadini (il preside), Alberto Lux (il mago Zurlò), Gigi De Santis (il maggiore) - **p.:** Istituto Luce - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico - **dr.:** 102'.

Tough Guy (Chan il duro del Kung Fu) — **r.:** Chiang Hung - **s., sc.:** Kwok Teng Hung - **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Hua San - **mo.:** K. T. Hung - **m.:** Chow Fu Liang - **int.:** Chen Xing, Henry Yue Young, Charly Chiang, Linda Ling, Sin Lan - **p.:** Jimmy L. Pascual per Empire Cinema Center - **o.:** Hong Kong, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 92'.

Toute une vie/Tutta una vita — **r.:** Claude Lelouch - **asr.:** Elie Chouraqui - **s., sc.:** C. Lelouch - **f.** (Telecolor): Jean Collomb - **scg.:** François de Lamothe - **mo.:** Georges Klotz - **m.:** Francis Lai - **int.:** Marthe Keller (Sarah), André Dussolier (Simon), Charles Denner (il padre), Carla Gravina (un'amica), Charles Gérard (produttore), Gilbert Bécaud (lui stesso), Silvano Tranquilli, Gabriele Tinti, Angelo Infanti, Maria Pia Conte, Venantino Venantini, Gigi Ballista, Sam Letrone, Alain Basnier, Judith Magre, André Falcon, Daniel Boulanger, Elie Chouraqui, Emilio Delle Piane - **p.:** Les Films 13, Parigi/Rizzoli Film, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1973 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 120'.

Trafficone, Il — **r.:** Bruno Corbucci - **s., sc.:** B. Corbucci, Mario Amendola - **f.** (Telecolor): Guglielmo Mancori - **int.:** Carlo Giuffré, Adriana Asti, Gianni Agus, Marilù Tolo, Tina Aumont, Enzo Cannavale, Irina Maleeva, Lino Banfi, Rita Calderoni, Elio Zamuto - **p.:** Galliano Juso per Cinemastar - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Regionale - **dr.:** 103'.

Train, Le (Noi due senza domani) — **r.:** Pierre Granier-Deferre - **s.:** tratto dal romanzo

« Le train » di Georges Simenon - **sc.:** P. Granier-Deferre, Pascal Jardin - **f.** (Eastmancolor): Walter Wottitz - **scg.:** Jacques Saulnier - **mo.:** Jean Ravel - **m.:** Philippe Sarde - **int.:** Jean Louis Trintignant (Julien Matoyeur), Romy Schneider (Anna Kupfer), Nike Arrighi (Monique), Régine (Julie), Franco Mazzieri (il sensale di cavalli), Paul Amiot (François), Maurice Biraud (Maurice), Roger Ibanez (lo straniero), Serge Marquand (il baffuto), Anne Wiazemsky (la contadina), Jean Lescot (René), Paul Le Person (il commissario), François Valorbe (il capotreno), André Rouyer (il meccanico), Henri Attal (l'autista), Isabelle Le Gallou (Jocelyne), Pierre Collet (il sindaco), Georges Spanelli (il vecchio), Georges Hubert (un altro vecchio), Jean Pierre Castaldi (il sergente), Paul Bonifas (il vicino) - **p.:** Lira Films, Parigi/Capitolina, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1973 - **di.:** Fida - **dr.:** 101'.

Trash (Trash - I rifiuti di New York) — **r., s., sc.:** Paul Morrissey - **f.** (Eastmancolor): Paul Morrissey - **mo.:** Jed Johnson - **ca.:** « Mama Look at Me Now » di Joe Saggarino, cantata da Geri Miller - **int.:** Joe Dallesandro (Joe), Holly Woodlawn (Holly), Jane Forth (Jane), Geri Miller (il ballerino a go-go), Andrea Feldman (la ragazza ricca), Johnny Putnam, Bruce Pecheur (il marito di Jane), Diane Podlewski (la sorella di Holly), Bob Dallesandro (il ragazzo per la strada) - **p.:** Andy Warhol per Factory Films - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Regionale - **dr.:** 110'.

Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto — **r., s., sc.:** Lina Wertmüller - **f.** (Technicolor): Ennio Guarnieri - **scg.:** Enrico Job - **mo.:** Franco Fraticelli - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Mariangela Melato (Raffaella), Giancarlo Giannini (Gennarino Carunchio), Eros Pagni (amico di Raffaella), Riccardo Salvino (marito di Raffaella), Isa Danieli, Aldo Puglisi (Pippo) - **p.:** Romano Cardarelli per Medusa - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Medusa Cinematografica - **dr.:** 114'.

Tre del mazzo selvaggio, I — v. **Pancho Villa**

13 figli del drago verde, I — v. **Heroic Ones**

Tre dritti a Saint-Tropez — v. **Smic, Smac, Smoc**

Tre magnifici del karaté, I — v. **Escaper, The**

Tre ramazze in fuori gioco — v. **Fuhrer en folie, Le**

Trio infernal, Le/Trio infernale — **r.:** Francis Girod - **s.:** Solange Fasquelle - **sc.:** F. Girod, Jacques Rouffio - **f.** (Eastmancolor): Andréas Winding - **scg.:** Jean-Jacques Caziot - **mo.:** Claude Barrois - **int.:** Michel Piccoli (Sarret), Romy Schneider (Philomène), Mascha Gomska (Catherine), Andréa Ferreol (Noèmie), Monica Fiorentini (Magali), Phillippe Brizard (Chambon), Jean Rigaux (Villette), Papinou (Luffeaux), Hubert Deschamps (Deltreuil), Monique Tarbès (l'infermiera), Pierre Dac (medico delle assicurazioni), Francis Claude (il medico) - **p.:** Lira Films - Belstar Productions-Fox Europa Film 66, Parigi/Oceania Prod., Roma/Tit Filmproduktion, Monaco - **o.:** Francia-Italia-Germania Occ., 1974 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 100'.

Truman Capote: la corruzione, il vizio e la violenza — v. **Glass House, The**

Turks Fruit (Fiore di carne) — **r.:** Paul Verhoeven - **s.:** dal romanzo di Jan Wolkers - **sc.:** Gerard Soeteman - **f.** (Colore): Jan de Bont - **scg.:** Ralf van der Elst - **mo.:** Jan Bosdriess - **m.:** Rogier van Otterloo - **int.:** Monique van de Ven (Olga), Rutger Hauer (Eric), Tonny Huurdeman (la madre), Wim van den Brink (il padre), Dolf de Vries (Paul), Hans Boskamp (Baboon), Dick Scheffer (il contabile), Manfred de Graaf (Henny), Marjol Flore (Tineke), Marijke Frijlink (Moniek), Olga Zuiderhoek (Gonnie), Maartje Seijferth (Josje), Aime Mars (ragazza indonesiana), Suzie Broks (Truus), Jaap van Donselaar (amico di Eric), Hans Kemna (altro amico di Eric), Bert Andre (l'uomo dell'ufficio turistico), Wim Hoddes, Bert Dijkstra, Ad Noyons, Robert Sobels, Johan te Slaa - **p.:** Mia van 't Hof per Rob Houwer Film - **o.:** Olanda, 1973 - **di.:** Ceiad-Columbia - **dr.:** 98'.

Tutta una vita — v. **Toute une vie**

Tutto a posto, niente in ordine — **r., s., sc.:** Lina Wertmüller - **f.** (Technicolor): Giuseppe Rotunno - **scg.:** Enrico Job - **mo.:** Franco Fraticelli - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Luigi Diberti (Gigi), Lina Polito (Mariuccia), Nino Bignamini (Carletto), Sara Rapisarda (Adelina), Isa Danieli (Isotta), Giuliana Calandra (Biki I), Eros Pagni (Bagonghi), Claudio Volonté (Sante), Maria Sciacca, Loredana Martinez, Renato Rotondo (Walter), Maria Teresa Albani - **p.:** Romano Cardarelli per Euro International - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Euro International Films - **dr.:** 110'.

Ufo (Ufo, prendeteli vivi!) — **r.:** Bob Bell - **s., sc.:** Silvia e Gerry Anderson - **f.** (Eastmancolor): Brendan J. Stafford - **m.:** Barry Gray - **int.:** Ed Bishop (il comandante Straker), George Sewell (col. Alec Freeman), Michael Billington (col. Foster), Dolores Mantez, Antonia Ellis, Gabrielle Drake (ten. Ellis), Wanda Ventham, Grant Taylor, Gary Myers, Philip Madoc, Harry Baird, Peter Gordeno, Edwin Richfield - **p.:** Gerry Anderson, Reg Hill per Century 21 Film - I.T.C. World - **o.:** Gran Bretagna, 1972 - **di.:** I.N.D.I.E.F. - **dr.:** 95'.

Ufo... Annientare S.H.A.D.O. - stop -Uccidete Straker... — v. **Squadre Triangle - Flight Path - Kill Straker**

Ultima corvé, L' — v. **Last Detail, The**

Ultima rapina a Parigi, L' — v. **Part des Lions, La**

Ultimatum alla polizia — v. **Par le sang des autres**

Ultimo uomo di Sara, L' — **r., s., sc.:** Maria Virginia Onorato - **f.** (Eastmancolor) : Mario Masini - **scg.:** Milvia Deanna Frosini - **mo.:** Silvano Agosti - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Rosemarie Dexter (Sara), Oddi Bracci (Paolo Castellano), Verena Baer Volonté (Anna), Glauco Onorato, Manrico Pavolettoni, Franco Tommesi, Enzo Robutti, Lorenzo Piani, Pietro Zardini, Michelangelo Vona - **p.:** Grapp Film - **o.:** Italia, 1972 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico - **dr.:** 115'.

Un matto, due matti, tutti matti — v. **Grande Maffia, La**

Un uomo, una città — **r.:** Romolo Guerrieri - **s.:** tratto dal romanzo « Il commissario di Torino » di Marcato e Novelli - **sc.:** Mino Roli, Nico Ducci - **f.** (Eastmancolor): **Aldo** Giordani - **scg.:** Eugenio Liverani - **mo.:** Antonio Siciliano - **m.:** Carlo Rustichelli - **int.:** Enrico Maria Salerno (il commissario Michele Parrino), Françoise Fabian (Cristina Cournier), Paola Quattrini (Anna), Luciano Salce (Paolo Ferrero), Gipo Farassino (maresciallo), Monique Monet (Luisa Crammi), Tino Scotti (il cavalier Battista), Bruno Zanin (Sergio), Maria D'Incoronato (Maria), Raffaele Curì (Franco), Francesco Ferracini (maresciallo Polito), Carlo Puri, Loris Bazzocchi, Vittorio Duse, Attilio Dottesio, Antonino Faà Di Bruno, Anna Campori, Orazio Stracuzzi, Carla Mancini - **p.:** Luigi Rovere per Goriz Film - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 114'.

Uomini duri — **r.:** Duccio Tessari - **s., sc.:** Luciano Vincenzoni, Nicola Badalucco - **scg.:** Francesco Bronzi - **mo.:** Mario Marra - **m.:** Isaac Hayes - **int.:** Lino Ventura (padre Charlie), Isaac Hayes (Lee), Fred Williamson (Joe Snake), Paula Kelly (Kay), William Berger (capitan Rayan), Lorella De Luca (Anne Lombardo), Guido Leontini (Sergente Sam), Jack Hearlin (Tequila), Mario Erpichini (Gene Lombardo) - **p.:** Champion - **o.:** Italia-Francia, 1974 - **di.:** Titanus - **dr.:** 90'.

Uomo che uccise se stesso, L' — v. **Man Who Haunted Himself, The**

Uomo del klan, L' — v. **Klansman, The**

Uomo di mezzanotte, L' — v. **Midnight Man, The**

Uomo libero, Un — v. **Homme libre, Un**

Uomo senza memoria, L' — **r.:** Duccio Tessari - **s., sc.:** Bruno Di Geronimo, D. Tessari, Ernesto Gastaldi - **f.** (Eastmancolor): Giulio Albonico - **scg.:** Enzo Bulgarelli - **mo.:** Mario Morra - **m.:** Gianni Ferrio - **int.:** Luc Merenda (Teddy), Senta Berger (Sara), Umberto Orsini (il dott. Landi), Duilio Cruciani (Luca), Bruno Corazzari (George), Tom Felleghi (uno psichiatra), Manfred Freyberger (Philip) - **p.:** Luciano Martino per Dania Film - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Titanus - **dr.:** 92'.

Urlo, L' — **r.:** Tinto Brass - **asr.:** Franco Longo, Giorgio Patrono, Alan Seckers - **s.:** T. Brass - **sc.:** T. Brass, F. Longo - **f.** (Eastmancolor, Tecnostampa): Silvano Ippoliti - **scg.:** Jean Robert Maquis - **mo.:** T. Brass - **m.:** Fiorenzo Carpi - **int.:** Tina Aumont (Anita), Luigi Proietti (Carlo), Nino Segurini (Berto Bertuccioli), Tino Scotti (il custode intellettuale della scuola), Giorgio Gruden (portiere di notte), Osiride Pevarello (il filosofo cannibale), Sam Dorras (il prete), Edoardo Florio (Diogene), Attilio Corsini (l'anarchico che suona il basso), Carla Cassola (pianista), Germano Longo (direttore manicomio), Linda Diatta - **p.:** Lion Film - **o.:** Italia, 1969 - **di.:** Titanus - **dr.:** 95'.

Urlo di Chen terrorizza anche l'Occidente, L' — v. **Way of the Dragon, The**

Valle lunga, La - v. **Red Pony, The**

Valseuses, Les (I santissimi) — **r.:** Bertrand Blier - **s.:** dal romanzo « I due balordi » di B. Blier - **sc.:** B. Blier, Philippe Dumarcay - **f.** (Eastmancolor, Technospes): Bruno Nuyten - **scg.:** Jean-Jacques Caziot - **mo.:** Kenout Peltier - **m.:** Stephane Grappelli - **int.:** Gérard Depardieu (Jean Claude), Miou-Miou (Marie-Ange), Patrick Dewaere (Pierrot), Jeanne Moreau (Jeanne Pirolle), Jacques Chailleux (Jacques), Michel Peylleron (il chirurgo), Christian Alers, Brigitte Fossey, Gérard Boucaron, Eva Damien, Dominique Davray, Isabelle Huppert, Marco Perrin, Jacques Villeret - **p.:** Ca. Pac-Vpf-Sn Prodis - **o.:** Francia, 1974 - **di.:** Euro International Film - **dr.:** 114'.

Verdict — v. **Accusa è: violenza carnale e omicidio, L'**

Vera storia del dottor Jekyll, La — v. **I Monster**

Via dei babbuini, La — **r., s., sc.:** Luigi Magni - **f.** (Colore): Franco Di Giacomo - **scg.:** Lucia Mirisola - **mo.:** Ruggero Mastroianni, Amedeo Salfa - **m.:** Armando Trovajoli - **int.:** Catherine Spaak (Fiorenza), Pippo Franco (Getulio), Fabio Garriba (Orazio, marito di Fiorenza), Lionel Stander (il « Capitano », padre di Fiorenza), Hailé Gobrù (il ranger), Gabriella Grimaldi, Saleh Mafero - **p.:** Nuova Cinematografica - **o.:** Italia, 1974 - **di.:** Titanus - **dr.:** 106'.

Viaggia, ragazza, viaggia, hai la musica nelle vene — v. **Musica nelle vene**

Viaggio, Il — **r.:** Vittorio De Sica - **s.:** dall'omonima novella di Luigi Pirandello - **sc.:** Diego Fabbri, Massimo Franciosa, Luisa Montagnana - **f.** (Technospes): Ennio Guarnieri - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **mo.:** Franco Arcalli - **m.:** Manuel De Sica - **int.:** Sophia Loren (Adriana De Mauro), Richard Burton (Cesare Braggi), Ian Bannen (Antonio Braggi), Annabella Incontrera (Simona), Barbara Pilavin (madre di Adriana), Daniele Vargas (il notaio), Renato Pinciroli (il medico), Sergio Bruni (Armando Gill), Olga Romanelli (Clementina), P. Lena (Nandino), Isabelle Marchal (la fioraia), Riccardo Mangano (il radiologo), Ettore Geri, Bernardo Lo Cascio, Antonio Anelli, Luca Bonicalzi, Francesco Leone - **p.:** Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Roma/Capac, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1974 - **di.:** Interfilm - **dr.:** 99'.

Viaggio fantastico di Sinbad, Il — v. **Golden Voyage of Sinbad, The**

Violenza carnale per una vergine — v. **Wild Riders**

Virilità — **r.:** Paolo Cavara - **ar.:** Stefano Rolla, Ignazio Dolce - **s.:** dalla commedia di Gian Paolo Callegari - **sc.:** G. P. Callegari, Gianni Simonelli - **f.** (Eastmancolor, Technospes): Claudio Cirino - **scg.:** Lucio Lucentini - **mo.:** Mario Morra - **m.:** Daniele Patucchi - **ca.:** « La verità », cantata da Rossana Fratello - **int.:** Turi Ferro (Don Vito La Casella), Agostina Belli (Cettina), Marc Porel (Roberto La Casella), Anna Bonaiuto, Mario Carrara, Geraldine Hooper, Giuseppe Lo Presti, Tuccio Musumeci, Giuseppe Pattavina, Maria Tolu, Francesca Manetti, Franco Meli, Giovanna Porcelli, Giuseppe Pellegrino, Lorenzo Piana, Carla Mancini, Turi Scalia, Francesco Ferrini, Ignazio Donato, Giovanni Cutrufelli, Antonino Calì - **p.:** Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Interfilm (reg.) - **dr.:** 93'.

Vita lunga un giorno, Una — **r., s., sc.:** Sam Livingstone [Ferdinando Baldi] - **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Aiace Parolin - **mo.:** Eugenio Alabiso - **m.:** Franco e Mino Reitano - **int.:** Mino Reitano, Ewa Aulin, Luciano Catenacci, Franco Ressel, Franco Fantasia, Dante Maggio, Leo Brandi, Giancarlo Del Duca, Anna Maria Pescatori, Nello Pazzafini, Philippe Leroy - **p.:** Bobo Produzione Film - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Viva la muerte (Viva la muerte) — **r.:** Fernando Arrabal - **asr.:** Ferid Boughedir - **s.:** dal romanzo « Baal-Babylone » di F. Arrabal - **sc.:** F. Arrabal, Claudine Lagrive - **f.** (Colore): Jean-Marc Ripert - **scg.:** Hechmi Marzouk - **mo.:** Laurence Leininger - **m.:** Jean-Yves Bosseur - **int.:** Anouk Ferjac (la zia), Nuria Espert (la madre), Mahdi Chaouch (Fando), Ivan Henriques (il padre), Jazia Klibi (Teresa), Suzanne Compte (la nonna), Jean-Louis Chassigneux (il nonno), Mohamed Bellasoued (l'ufficiale), Victor Garcia (Fando, a 20 anni) - **p.:** Isabelle-films, Parigi/S.A.T.P.E.C., Tunisi - **o.:** Francia-Tunisia, 1971 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Vivo quanto basta per ammazzarti — v. **Santee**

Voglio la testa di Garcia — v. **Bring Me the Head of Alfredo Garcia**

Walking Tall (Un duro per la legge) — **r.:** Phil Karlson - **asr.:** Ralph Black, David Hall -

s., sc.: Mort Briskin - **f.** (Colore DeLuxe): Jack A. Marta - **scg.:** Stan Jolley - **mo.:** Harry Gerstad - **m.:** Walter Sharf - **ca.:** « Walking Tall » di W. Sharf, Don Black, cantata da Johnny Mathis - **int.:** Joe Don Baker (Buford Pusser), Elizabeth Hartman (Pauline Pusser), Gene Rvans (sceriffo Al Thurman), Noah Beery jr. (nonno Pusser), Brenda Benet (Luan Paxton), John Brascia (Prentiss Parlev), Bruce Glover (Grady Coker), Arch Johnson (Buel Jaggers), Felton Perry (Obra Eaker), Richard X. Slattery (Arno Purdy), Rosemary Murphy (Callie Hacker), Lynn Borden (Margie Ann), Ed Call (Lutie McVeigh), Sidney Clute (Sheldon Levine), Douglas V. Fowley (giudice Clarke), Don Keefer (dott. Lamar Stivers), Sam Laws (Willie Rae Lockman), Pepper Martin (Zolan Dicks), John Mythers (Lester Dickens), Logan Ramsey (John Witter), Kenneth Tobey (Augie Mc Cullah), Lurene Tuttle (nonna Pusser), Wanea Wes (cantante), Leif Garrett (Mike Pusser), Dawn Lyn (Dwana Pusser), Dominik Mazzie (Boo), Russell Thorson (Ferrin Meaks), Carey Loftin (giocatore di dadi), Pearline Wynn (Hassie Berlson), Ted Jordan (Virgil Button), Red West (sceriffo Tanner), Vaudie Plunk (capo dei giurati), Del Monroe (Otie Doss), Andrew J. Pirtle (prigioniero), Gil Perkins, Warner Venetz, Gene Lebell, Lloyd Tatum - **p.:** Mort Briskinper - Bing Crosby Productions - **pa.:** Joel Briskin - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Metro Goldwin Mayer - **dr.:** 102'.

Wang Yu, il violento del karaté — v. **Knight Errant**

Warm December, A (Grazie, per quel caldo dicembre) — **r.:** Sidney Poitier - **asr.:** David Tomblin, Brian Cook - **s., sc.:** Lawrence Roman- **f.** (Technicolor): Paul Reeson - **scg.:** Elliott Scott - **mo.:** Pembroke Herring, Peter Pitt - **m.:** Coleridge Taylor Perkinson - **int.** Sidney Poitier (Matt Younger), Esther Anderson (Catherine), Yvette Curtis (Stefanie Younger), George Baker (Henry Barlow), Johnny Sekka (Myomo), Earl Cameron (George Oswandu), Hilary Crane (Marsha Barlow), John Beardmore ("Burberry"), Milos Kirek (generale Kuznovski), Ann Smith (Carol Barlow), Stephanie Smith (Janie Barlow), Letta Mbulu (cantante nel club) - **p.:** Melville Tucker per Verdon Productions, Londra/First Artists, Hollywood - **o.:** Gran Bretagna - U.S.A., 1972 - **di.:** Fida Cinematografica - **dr.:** 94'.

Way of the Dragon, The (L'urlo di Chen terrorizza anche l'Occidente) — **r.:** Bruce Lee - **ar.:** Chin Yao Chang - **s., sc.:** Bruce Lee - **f.** (Estmancolor): Ho Lan Shan - **scg.:** Chien Hsin - **maestri d'arme:** Bruce Lee, Unicorn Chan - **mo.:** Chang Yo Chung - **m.:** Joseph Koo - **int.:** Bruce Lee (Chen), Nora Miao, Chuck Norris, Robert Wall, Wei Ping Ao, Tony Liu, Malisa Longo, Huang Chiung Hsin, Unicorn Chan, Whang Ing Sik, Chen Fu Ching, Chin Ti, Wu Ngan, Robert Chen - **p.:** Raymond Chow per Golden Harvest e Concord Production **mo.:** Hong-Kong, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 95'.

Way We Were, The (Come eravamo) - **r.:** Sydney Pollack - **ar.:** Howard Koch jr. - **s.:** dal romanzo di Arthur Laurents - **sc.:** A. Laurents - **f.** (Panaviison, Eastmancolor): Harry Stradling jr. - **scg.:** Stephen Grimes - **mo.:** Margaret Booth - **m.:** Marvin Hamlisch - **ca.:** « The Way We Were » di Marvin Hamlsich, Marilyn Bergman e Alan Bergman, cantata da Barbra Streisand - **int.:** Barbra Streisand (Katie Morosky), Robert Redford (Hubbel Gardiner), Badford Dillman (J. J.), Lois Chiles (Carol Ann), Patrick O'Neal (George Bissinger), Viveca Lindfors (Paula Reisner), Allyn Ann McLerie (Rhea Edwards), Murray Hamilton (Brooks Carpenter), Herb Edelman (Bill Verso), Diana Ewing (Vicki Bissinger), Sally Kirkland (Pony Dunbar), Marcia Mae Jones (Peggy Vanderbilt), Don Keefer (attore), George Gaynes (capitano El Marocco), Eric Boles (caporale), Barbara Peterson (la biondo-cenere), James Woods (Frankie McVeigh), Connie Forslund (Jenny), Robert Gerringer (il dottor Short), Susie Blakely (Judianne), Eric Boles, Brendan Kelly, Ed Power ,Suzanne Zenor, Dan Seymour - **p.:** Ray Stark per Rastar Productions - **pa.:** Richard Roth - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Ceiad-Columbia - **dr.:** 120'.

Werewolves on Wheels (La notte dei demoni) — **r.:** Michel Levesque - **s., sc.:** David M. Kaufman, M. Levesque - **f.** (Colore DeLuxe): Isidore Mankofsky - **scg.:** Allen Jones - **m.:** Don Gere - **int.:** Stephen Oliver (Adam), Severn Darden (il sommo sacerdote), D.J. Anderson (Helen), Duece Berry (Tarot), Billy Gray (Bill), Gray Johnson (Movie), Barry McGuire (Scarf), Owen Orr (Mouse), Anna Lynn Brown (Shirley), Leonard Rogel (addetto al distributore di benzina) - **p.:** Paul Lewis per Fanfare Production - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Regionale - **dr.:** 105'.

Whiskey e fantasmi — **r.:** Anthony **M.** Dawson [Antonio Margheriti] - **s.:** Giovanni Simonelli - **sc.:** G. Simonelli, A. Margheriti - **f.:** Alessandro B. Ulloa - **scg.:** Giorgio Postiglioni - **mo.:** Giorgio Serralonga - **m.:** Paolo Vasile - **int.:** Tom Scott (Napoleone), Fred Harris (Davey), Maribel Martin (Rosie) - **p.:** Champion, Roma/Cipi Cinematografica, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1974 - **di.:** United Artists Europa Inc. - **dr.:** 105'.

White Lightning (McKlusky metà uomo, metà odio) — **r.:** Joseph Sargent - **asr.:** Edward Teets - **r. 2ª unità:** Hal Needham - **s., sc.:** William Norton - **f.** (Colore DeLuxe): Edward Rosson - **mo.:** George Nicholson - **m.:** Charles Bernstein - **int.:** Burt Reynolds

(Gator McKlusky), Jennifer Billingsley (Lou), Ned Beatty (sceriffo Connors), Bo Hopkins (Roy Boone), Matt Clark (Dude Watson), Louise Latham (Martha Culpepper), Diane Lad (Maggie), R. G. Armstrong (« Big Bear ») Conlan Carter (sceriffo), Dabbs Greer (Pa McKlusky), Lincoln Demyan (sovrintendente Simms), John Steadman (Seeter), Iris Korn (Ma McKlusky), Stephanie Burchfield (Jenny), Barbara Muller (Louella), Robert Ginnaven (Harvey), Sherry Boucher (Sherry Lynn), Fay Martin (sorella Linda Fay), Glenn Wilder (Junior), Kathy Finley (studentessa), Richard Allin e Bill Bond (agenti), Dick Ziker, Buddy Joe Hooker - **p.:** Arthur Gardner, Jules V. Levy per United Artists - Levy-Gardner-Laven Production - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** United Artists Europa - **dr.:** 100'.

Wild Riders (Violenza carnale per una vergine) — **r.:** Richard Kanter - **s.:** Sal Comstorck - **sc.:** Richard Kanter - **f.** (Supercinevision, Colore DeLuxe): Paul Hipp - **mo.:** Marco Meyer - **m.:** Alan Alper - **int.:** Alex Rocco (Stick), Arell Blanton (Pete), Elizabeth Knowles (Rona), Sherry Bain (Laurie), Ted Hayden (il marito), Jax Carrol, Steve Vincent, Bill Collins, Gail Liddle, Dirty Deney, Linda Johanesen, Diana Jones, Frank Carella, Ray Galvin, Ray Saniger, Mark Rocco - **p.:** John H. Burrows, Edward Paramore III per Tudor-Crown Int. Pict. - **pa.:** Murray Peristein - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Regionale - **dr.:** 80'.

Yawar mallku (Sangue di Condor) — **r.:** Jorge Sanjinés - **s., sc.:** Oscar Soria, J. Sanjinés - **f.:** Antonio Eguino - **mo.:** Jorge Sanjinés - **m.:** Alberto Villalpando, Alfredo Dominguez, Gregorio Yana, Ignacio Quispe - **int.:** Marcelino Yanahuaya (Ignacio Mallku), Vicente Salinas (Sixto), Benedicta Huanca (Paulina), Mario Arrieta, Felipe Vargas, Carlos Cervantes, Ilde Artes, José Arce, Adela Ponaranda, Luis Ergueta, Danielle Caillet e un gruppo di indigeni della comunità di Kaata - **p.:** Ukamau Ltd. - **o.:** Bolivia, 1969 - **di.:** Regionale - **dr.:** 86'.

Yellow Dog (Operazione cane giallo) — **r.:** Terence Donovan - **asr.:** Macdonald Martin - **s.:** basato da un'idea di T. Donovan - **sc.:** Shinobu Hashimoto - **f.** (Panavision, Eastmancolor): David Watkin - **scg.:** Bernard Spencer - **mo.:** Fergus McDonnell - **m., dm.:** Ron Grainer - **int.:** Jiro Tamiya (Kimura), Robert Hardy (Alexander), Carolyn Seymour (Della), Joseph O'Conor (Dover), Hilary Tindall (Helen), Jonathan Newth (Tim), Keith Drinkel (Eric), Madge Ryan (madre di Della), Angela Thorne (Jenny Alexander), Annabel Lord (Paulie Alexander), Rupert Lord (Daniel Alexander), Geoffrey Lumsden (William Renfrew), Belinda Carroll (sig.na Henderson), John M. Bray, Harvey Hall, Graham Mallard, Richard Pendrey, Harold Innocent, Noel Davis, Jerome Willis, Hugh Sullivan, John Welsh, Michael Godfrey, Brian Hall, Esmond Knight, Eric Mason, Jackie Leapman, Henry Davies, Jonathan Scott, Richard Hampton, John Oxey, Fiona Curzon, Derek Beard - **dp.:** Joyce Herlihy - **p.:** Terence Donovan per Akari Productions - **pa.:** David Barber - **o.:** Gran Bretagna, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 102'.

Yessongs - **r.:** Peter Neal - **int.:** il complesso degli Yes - **p.:** Yes Music Limited - **o.:** Gran Bretagna, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 89'.

Zardoz (Zardoz) — **r.:** John Boorman - **asr.:** Simon Relph - **s.:** J. Boorman, Bill Stair - **sc.:** J. Boorman - **f.** (Colore DeLuxe): Geoffrey Unsworth - **scg.:** Anthony Ratt - **mo.:** John Merritt - **m.:** David Munrow - **int.:** Sean Connery (Zed), Charlotte Rampling (Consuella), Sara Kestelman (May), John Alderton, Sally Ann Newton, Niall Buggy, Bosco Hogan, Christopher Casson, Jessica Swift, Bairbre Dowling, Reginald Jarman - **p.:** J. Boorman per 20th Century Fox - **pa.:** Charles Orme - **o.:** Gran Bretagna, 1974 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 104'.

Zinksaerge für die goldjungen (Il re della mala) — **r.:** Jurgen Roland - **s., sc.:** Werner Jog Lueddecke, Tatiana Pavoni - **f.** (Panoramica, Technicolor): Klaus Werner - **mo.:** Lucia Ludovici - **m.:** Lallo Gori - **int.:** Henry Silva, Herbert Fleishmann, Patrizia Gori, Horst Janson, Veronique Vendell, Raf Baldassare, Ermelinda De Felice - **p.:** Rapid Film, Monaco/Studio Hamburg, Amburgo/Roma Film, Roma - **o.:** Germania Occ.-Italia, 1974 - **di.:** Regionale - **dr.:** 85'.

Zozos, Les (Zozos) — **r.:** Pascal Thomas - **s., sc.:** P. Thomas, Roland Duval - **f.** (Eastmancolor, Telecolor): Colin Mounier - **mo.:** Marie Josephe Yoyotte - **m.:** Vladimir Cosma - **int.:** Frédéric Duru (Frédéric), Edmond Raillard (François), Jean Marc Cholet (Paringaux), Annie Colé (Elisabeth), Jean-Claude Antezack (Vénus), Thierry Robinet (Thomas), Patrick Cole (Raymond), Virginie Thévenet (Martine), Daniel Ceccaldi (zio Jacques), Serge Rousseau (il professore di francese), Caroline Cartier (Nelly), Tuve Nilsson (Tuve), Marie Louise Donner (Marie Louise), Jacques Debary, Michèle André, (il signore e la signora Pericard) - **p.:** Albina de Boisouvray per Albina Productions - **o.:** Francia, 1973 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 108'.

A' bout de souffle (Fino all'ultimo respiro) — **r.**: Jean Luc Godard - **o.**: Francia, 1958.
V. giudizio di Alberto Pesce in « Bianco e Nero », 1960, n. 7, p. 25 e altri dati a p .37.

Addio fratello crudele — **r.**: Giuseppe Patroni Griffi - **o.**: Italia, 1971 - **di.**: Euro.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1971, film usciti a Roma, p. (1).

Adulterio all'italiana — **r.**: Pasquale Festa Campanile - **o.**: Italia, 1966 - **di.**: Titanus.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1966, n. 5, p. (30).

Agente 007 - Al servizio segreto di Sua Maestà — v. **On Her Majesty's Segret Service**

Amante pura, L' — v. **Christine**

Americano a Roma, Un — **r.**: Steno [Stefano Vanzina] - **int.**: Alberto Sordi, Maria Pia Casilio, Giulio Calì, Ilse Petersen, Rocco D'Assunta, Carlo Delle Piane, Anita Durante, Arcibaldo Layall - **p.**: Excelsa Film - **o.**: Italia, 1954 - **di.**: Minerva Film.

Amor non ho... però, però — **r.**: Giorgio Bianchi - **int.**: Renato Rascel, Gina Lollobrigida, Franca Marzi, Aroldo Tieri, Nyta Dover, A. Danieli, Kiki Urbani, G. Lesa, Luigi Pavese, Guglielmo Barnabò - **p.**: Excelsa Film - **o.**: Italia, 1951.

A qualcuno piace caldo — v. **Some Like It Hot**

Arabella — **r.**: Mauro Bolognini - **o.**: Italia, 1967 - **di.**: Interfilm (reg.).
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1968, nn. 3/4, p. (27).

Arancia meccanica — v. **Clockwork Orange, A**

Avec la peau des d'autres (Sciarada per 4 spie) — **r.**: Jacques Deray - **o.**: Francia-Italia, 1966 - **di.**: Fida (reg.).
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1967, n. 6, p. (34).

Aventuriers, Les (I tre avventurieri) — **r.**: Robert Enrico - **o.**: Francia Italia, 1966 - **di.**: Regionale.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1967, n. 5, p. (22).

Avventura, L' — **r.**: Michelangelo Antonioni - **o.**: Italia-Francia.
V. giudizio di Ernesto G. Laura in « Bianco e Nero », 1960, nn. 5/6, p. 23 e altri dati a p. 42.

Ballata selvaggia — v. **Blowing Wild**

Bataille de San Sebastian, La (I cannoni di San Sebastian) — **r.**: Henri Verneuil - **o.**: Francia-Messico-Italia, 1967 - **di.**: M.G.M.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 1/2, p. (130).

Bell'adone, Il — v. **Arabella**

Ben Hur — (Ben Hur) — **r.**: William Wyler - **o.**: U.S.A., 1959 - **di.**: M.G.M.
V. giudizio di Guido Cincotti in « Bianco e Nero », 1960, nn. 8/9, p. 45 e altri dati a p. 57.

Blowing Wild (Ballata selvaggia) — **r.**: Hugo Fregonese - **p.**: Warner Bros.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1961, nn. 7/8, p. 42.

Borsalino (Borsalino) — **r.**: Jacques Deray - **o.**: Francia-Italia, 1970 - **di.**: Cinema International Corporation.
V. altri dati e giudizio di Aldo Bernardini in « Bianco e Nero », 1970, nn. 11/12, p. 137.

Brigata del diavolo, La — v. **Devil's Brigade, The**

Bullitt (Bullitt) — **r.**: Peter Yates - **o.**: U.S.A., 1968 - **di.**: Warner Bros-Seven Arts.
V. altri dati e recensione di Giancarlo Carcano in « Bianco e Nero », 1969, nn. 3/4, p. 87.

Caduta degli Dei, La /Götterdämmerung — **r.**: Luchino Visconti - **o.**: Italia-Germania Occ., 1969 - **di.**: Italnoleggio.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 11/12, p. (67) e giudizio di Stefano Roncoroni in « Bianco e Nero », 1970, nn. 1/4, p. 144.

Candidate, The (Il candidato) — **r.:** Michael Ritchie - **o.:** U.S.A., 1972 - **di.:** Dear International.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1972, film usciti a Roma, p. (35).

Candidato, Il — v. **Candidate, The**

Cannoni di San Sebastian, I — v. **Bataille de San Sebastian, La**

Cartouche (Cartouche) — **r.:** Philippe de Broca - **o.:** Francia-Italia, 1961 - **di.:** Titanus.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1962, n. 4, p. (25).

Caso Thomas Crown, Il — v. **Thomas Crown Affair, The**

Cat on a Hot Tin Roof (La gatta sul tetto che scotta) — **r.:** Richard Brooks - **o.:** U.S.A., 1958 - **di.:** M.G.M.
V. altri dati e giudizio di Tullio Kezich in « Bianco e Nero », 1959, n. 6, p. 66.

C'era una volta il West — **r.:** Sergio Leone - **o.:** Italia, 1968 - **di.:** Euro.
V. giudizio di Fernaldo Di Giammatteo in « Bianco e Nero », 1969, nn. 1/2, p. 34, altri dati a p. (132) e recensione di Tullio Kezich, nn. 5/6, p. 151.

Cercle rouge, Le (I senza nome) — **r.:** Jean-Pierre Melville - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** Fida.
V. altri dati e recensione di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1971, nn. 1/2, p. 101.

Chikuy Boeigun (I Misteriani) — **r.:** Inoshiro Honda - **o.:** Giappone, 1957 - **di.:** Rank.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1959, n. 12, p. 73.

Christine (L'amante pura) — **r.:** Pierre Gaspard-Huit - **o.:** Francia-Italia, 1958 - **di.:** Cineriz.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1959, n. 12, p. 73.

Cincinnati Kid (Cincinnati Kid) — **r.:** Norman Jewison - **o.:** U.S.A., 1964 - **di.:** M.G.M
V. altri dati e recensione di Morando Morandini in « Bianco e Nero », 1966, n. 6, p. 64.

Città violenta — **r.:** Sergio Sollima - **o.:** Italia-Francia, 1970 - **di.:** Cinema International Corporation.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 11/12, p. 138.

Clockwork Orange, A (Arancia meccanica) — **r.:** Stanley Kubrick - **o.:** Gran Bretagna, 1971 - **di.:** Dear International.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1972, film usciti a Roma, p. (37).

Collera del vento, La (La colera del viento) — **r.:** Mario Camus - **o.:** Italia-Spagna, 1970 - **di.:** Interfilm (reg.).
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1971, film usciti a Roma, p. (10).

Colpo grosso al Casinò — v. **Melodie.**

Come uccidere vostra moglie — v. **How to Murder Your Wife**

Concerto per pistola solista — **r.:** Michele Lupo - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Fida.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 11/12, p. 138.

Coraggio, Il — **r.:** Domenico Paolella - **int.:** Totò, Gino Cervi, Bruna Vecchio, Ernesto Almirante - **p.:** D.D.L. - **o.:** Italia, 1955 - **di.:** Cei-Incom.

Criminal Face - Storia di un criminale — v. **Ho!**

Criminali della Galassia, I — **r.:** Athony Dawson [Antonio Margheriti] - **o.:** Italia, 1966.
V. giudizio di Tino Ranieri in « Bianco e Nero », 1966, nn. 7/8, p. 114 e altri dati a p. 124.

Cucciolo, Il — v. **Yearling, The**

Detective, The (Inchiesta pericolosa) — **r.:** Gordon Douglas - **o.:** U.S.A., 1968 - **di.:** 20th Century Fox.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 1/2, p. (133).

Devil's Brigade, The (La brigata del diavolo) — **r.:** Andrew V. McLaglen - **o.:** U.S.A., 1968 - **di.:** Dear-U.A.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 1/2, p. (134).

Dio perdona... io no! — **r.:** Giuseppe Colizzi - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** P.A.C.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1972, film usciti a Roma, p. (9).

Divorzio all'italiana — **r.:** Pietro Germi - **o.:** Italia, 1961 - **di.:** Lux Film.
V. altri dati e recensione di Leonardo Autera in « Bianco e Nero », 1962, n. 1, p. 61.

Doctor Zhivago (Il Dott. Zivago) — **r.:** David Lean - **o.:** U.S.A., 1966 - **di.:** M.G.M.
V. giudizio di Giovan Battista Cavallaro in « Bianco e Nero », 1966 nn. 7/8, p. 80 e altri dati a p. 92.

Dolce vita, La — **r.:** Federico Fellini - **o.:** Italia, 1960 - **di.:** Cineriz.
V. recensione di Ernesto G. Laura in « Bianco e Nero », nn. 3/4, p. 124 e altri dati, nn. 5/6, p. 114.

Dott. Tanzanella, medico personale del... fondatore dell'impero (già Sua Eccellenza si fermò a mangiare) — **r.:** Mario Mattoli - **di.:** Regionale.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1961, nn. 7/8, p. 197.

Dott. Zivago, Il — v. **Doctor Zhivago**

2001 Odissea nello spazio — v. **2001 A Space Odissey**

Elmetto pieno di... fifa, Un — v. **Mur de l'Atlantique, Le**

Esercito di 5 uomini, Un — **r.:** Italo Zingarelli - **o.:** Italia, 1969 - **di.:** Delta Film (reg.).
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 1/4, p. (94).

Fantasma di Londra, Il — v. **Monch Mit der peitsche, Der**

Femme libre, Une (Una dopo l'altra) — **r.:** Claude Pierson - **o.:** Francia-Italia-Canada, 1969 - **di.:** Regionale.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1971, p. (17) (film usciti a Roma).

Fiat voluntas Dei — **r.:** Amleto Palermi - **int.:** Angelo Musco - **o.:** Italia, 1935 - **di.:** Regionale.

Filumena Marturano — **r., s.:** Eduardo De Filippo - **sc.:** E. De Filippo, Piero Tellini - **f.:** Leonida Barboni - **scg.:** Piero Filippone - **mo.:** Gisa Radicchi - **m.:** Nino Rota - **int.:** Titina De Filippo (Filumena Marturano), E. De Filippo (Domenico Soriano), Tamara Lees (Diana), Tina Pica (Rosalia), Carlo Pennetti (Alfredo), Gianni Glori (Riccardo), Aldo Giuffré (Michele), Luigi De Filippo, Rosita Pisano - **p.:** Arco Film - **o.:** Italia, 1951.

Fino all'ultimo respiro — v. **A' bout de souffle**

Flame and the Arrow, The (La leggenda dell'arciere di fuoco) — **r.:** Jacques Tourneur - **o.:** U.S.A., 1950 - **di.:** Warner Bros.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1964, n. 7, p. (64).

Frank Costello, faccia d'angelo — v. **Samourai, Le**

Gatta sul tetto che scotta, La — v. **Cat on a Hot Tin Roof**

Giorno in pretura, Un — **r.:** Steno [Stefano Vanzina] - **int.:** Peppino De Filippo, Silvana Pampanini, Alberto Sordi, Tania Weber, Sophia Loren, Leopoldo Trieste, Virgilio Riento, Walter Chiari - **p.:** Excelsa-Documento - **o.:** Italia, 1954.

Gone with the Wind (Via col vento) — **r.:** Victor Fleming - **o.:** U.S.A., 1939 - **di.:** M.G.M.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1961, nn. 7/8, p. 29 e giudizio di Giacomo Gambetti, 1968, nn. 5/6, p. 39.

Graduate, The (Il laureato) — **r.:** Mike Nichols - **o.:** U.S.A., 1967 - **di.:** Dear-U.A.
V. altri dati e recensione di Fabio Rinaudo in «Bianco e Nero », 1968, nn. 11/12, p. 266.

Guardatele ma non toccatele — **r.:** Mario Mattoli - **o.:** Italia, 1959 - **di.:** Manenti.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1959, n. 12, p. 80.

Guardia, guardia scelta, brigadiere e maresciallo — **r.:** Mauro Bolognini - **int.:** Aldo Fabrizi, Alberto Sordi, Peppino De Filippo, Gino Cervi, Valeria Moriconi, Tiberio Mitri, Edoardo Nevola - **p.:** Enic Imperial Film - **o.:** Italia, 1956.

Guardia, ladro e cameriera — **r.:** Stefano [Stefano Vanzina] - **o.:** Italia, 1958 - **di.:** Regionale.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1958, n. 5, p. 78.

Guess Who's to Dinner? (Indovina chi viene a cena?) — **r.:** Stanley Kramer - **o.:** U.S.A., 1967 - **di.:** Ceiad Columbia.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1968, nn. 5/6, p. (56) e recensione di Riccardo Redi, nn. 7/8, p.270.

Gufo e la gattina, Il — v. **Owl and the Pussycat, The**

Gunfight at the O.K. Corral (Sfida all'o.k. Corral) — **r.:** John Sturges - **o.:** U.S.A., 1957 - **di.:** Paramount.
V. altri dati e recensione di Tullio Kezich in « Bianco e Nero », 1958, n. 1, p. 48.

Ho! (Criminal Face - Storia di un criminale) — **r.:** Robert Enrico - **o.:** Francia-Italia, 1968 - **di.:** Panta (reg.).
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 1/2, p. (139).

Homme qui me plait, Un/Un tipo che mi piace — **r.:** Claude Lelouch - **o.:** Francia-Italia, 1969 - **di.:** Dear-United Artists.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 116.

How to Murder Your Wife (Come uccidere vostra moglie) — **r.:** Richard Quine - **o.:** U.S.A., 1964 - **di.:** Dear-United Artists.
V. altri dati e recensione di Tino Ranieri in « Bianco e Nero », 1965, nn. 10/11, p. 167.

Inchiesta pericolosa — v. Detective, The

Indovina chi viene a cena? — v. **Guess Who's to Dinner?**

In nome del popolo italiano — **r.:** Dino Risi - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Fida Cinemat. (reg.).
V. altri dati e recensione di Ernesto G. Laura in « Bianco e Nero », 1971, p. (22) (film usciti a Roma)

Kid, The (Il monello) — **r.:** Charlie Chaplin - **o.:** U.S.A., 1921.
V. altri dati e recensione di Ernesto G. Laura in « Bianco e Nero », 1957, n. 5, p. 68.

Lassie Come Home (Torna a casa, Lassi!) — **r.:** Fred M. Wilcox - **f.:** (Technicolor) - **int.:** Roddy Mac Dowall, Donald Crisp, Dame May Whitty e la cagna Lassi - **p.:** M.G.M. - **di.:** M.G.M.

Laureato, Il — v. **Graduate, The**

Leggenda dell'arciere di fuoco, La — v. **Flame and the Arrow, The**

Mafioso, Il — **r.:** Alberto Lattuada - **o.:** Italia, 1962 - **di.:** Dino De Laurentiis Distribuzione.
V. altri dati e recensione di Ernesto G. Laura in « Bianco e Nero », 1962, n. 11, p. 54.

Melodie (Colpo grosso al Casinò) — **r.:** Henri Verneuil - **o.:** Francia-Italia, 1963 - **di.:** M.G.M.
V. altri dati e giudizio di Leonardo Autera in « Bianco e Nero », 1963, n. 11, p. (100).

Mia droga si chiama Julie, La — v. **Sirène du Mississipi, La**

Midnight Cowboy (Un uomo da marciapiede) — **r.:** John Schlesinger - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Dear.
V. altri dati e giudizio di Leonardo Autera in « Bianco e Nero », 1969, nn. 9/10, p. 36 e recensione di Orio Caldiron, 1970, nn. 1/4, p. 261.

Miseria e nobiltà — **r.:** Mario Mattoli - **int.:** Totò, Dolores Palumbo, Franca Faldini, Enzo Turco, Carlo Croccolo, Sophia Loren, Vera Nandi, Franco Sportelli, Liana Billi - **p.:** Excelsa - **o.:** Italia, 1954 - **di.:** Scalera Film.

Misteriani, I — v. **Chikuy Boeigun**

Modesty Blaise (Modesty Blaise: La bellissima che uccide) - **r.:** Joseph Losey - **o.:** Gran Bretagna - **di.:** Dear-20th Century Fox.
V. giudizio di G.B. Cavallaro in « Bianco e Nero », 1966, nn. 7/8, p. 66 e altri dati a p. 90.

Monaco di Monza, Il — **r.:** Sergio Corbucci - **s.:** Ettore Margadonna - **sc.:** S. Corbucci, Grimaldi - **f.** (Vistavision): Enzo Barboni - **scg.:** Ottavio Scotti - **mo.:** Otello Colangeli - **m.:** Armando Trovajoli - **int.:** Totò, Nino Taranto, Erminio Macario, Lisa Gastoni, Fiorenzo Fiorentini, Adriano Celentano, Don Backy, Giacomo Furia, Mario Castellani, Dany Paris, Mar-

co Morandi, Moira Orfei - **p.:** Giovanni Addessi-Globe Films International - **o.:** Italia, 1963 - **di.:** Globe Films International.

Monch Mit der peitsche, Der (Il fantasma di Londra) — **r.:** Alfred Vohrer - **o.:** Germania Occ., 1967 - **di.:** Regionale.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1968, nn. 9/10, p. (91).

Monello, Il — v. **Kid, The**

Moralista, Il — **r.:** Giorgio Bianchi - **o.:** Italia, 1959 - **di.:** Warner Bros.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1960, nn. 1/2, p. 121.

Mur de l'Atlantique, Le/Un elmetto pieno di... fifa — **r.:** Marcel Camus - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** International Film Company.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1971, nn. 1/2, p. 108.

Night of the Generals, The/La nuit des genéraux (La notte dei generali) — **r.:** Anatole Litvak - **asr.:** Tom Pevsner, Jean-Pierre Perier-Pillu - **s.:** basato da una novella di Hans Helmut Kirst - **sc.:** Joseph Kessel, Paul Dehn - **f.** (Panavision): Henri Decaë - **scg.:** Auguste Capelier - **mo.:** Alan Osbiston - **m., dm.:** Maurice Jarre - **int.:** Peter O'Toole (Generale Tanz), Omar Sharif (Grau), Tom Courtenay (Hartmann), Donald Pleasence (Generale Kahlenberge), Harry Andrews (governatore militare di Francia), Joanna Pettet (Ulrike), Philippe Noiret (Ispettore Morand), Charles Gray (Generale von Seydlitz-Gabler), Coral Browne, John Gregson, Nigel Stock, Christopher Plummer, Juliette Greco, Yves Brainville, Gérard Buhr, Sacha Pitoëff, Charles Millot, Raymond Gérôme - **dp.:** Louis Wipf - **p.:** Sam Spiegel per Horizon, Londra/Filmsonor, Parigi - **o.:** Gran Bretagna-Francia, 1966 - **di.:** Gold Film.

Noi siamo due evasi — **r.:** Giorgio Simonelli - **o.:** Italia-Spagna, 1959 - **di.:** Cineriz.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1960, nn. 1/2, p. 123.

Notte dei generali, La — v. **Night of the Generals, The**

On Her Majesty's Secret Service (Agente 007 - Al servizio segreto di Sua Maestà) — **r.:** Peter Hunt - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** Dear-U.A.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 1/4, p. (98).

Operazione San Gennaro — **r.:** Dino Risi - **o.:** Italia-Francia, 1966 - **di.:** Interfilm (reg.).
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1966, n. 12, p. (99).

Oro di Napoli, L' — **r.:** Vittorio De Sica - **s.:** dal libro omonimo di Giuseppe Marotta - **sc.:** V. De Sica, G. Marotta, Cesare Zavattini - **f.:** Otello Martelli - **scg.:** Virgilio Marchi - **mo.:** Eraldo Da Roma - **m.:** Alessandro Cicognini - 1° ep.: **Il guappo** - **int.:** Totò, Pasquale Gennaro, Lianella Carell - 2° ep.: **Il funeralino** - **s.:** C. Zavattini - **int.:** Teresa De Vita e attori non professionisti - 3° ep.: **Pizze a credito** - **int.:** Sophia Loren, Giacomo Furia, Paolo Stoppa, Alberto Farnese, Tecla Scarano, Luciano Rondinella - 4° ep...: **I giocatori** - **int.:** V. De Sica, Piero Bilancioni, Mario Passante - 5° ep.: **Teresa** - **int.:** Silvana Mangano, Erbo Crisa, Ubaldo Maestri - 6° ep.: **Il professore** - **int.:** Eduardo De Filippo, Tina Pica, Aldo Biancoli - **p.:** Ponti-De Laurentiis - **o.:** Italia, 1954.

Owl and the Pussycat, The (Il gufo e la gattina) — **r.:** Herbert Ross - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Ceiad Columbia.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1971, nn. 3/4, p. 108.

Parigi è sempre Parigi — **r.:** Luciano Emmer - **int.:** Aldo Fabrizi, Ave Ninchi, Lucia Bosè, Janette Batti, Hélène Rémy, Giuseppe Porelli, Marcello Mastroianni, Carletto Sposito, Galeazzo Benti, Paolo Panelli, Franco Interlenghi, H. Genes, H. Guisol, P.R. Le Safre, Yves Montand - **p.:** Fortezza Film - **o.:** Italia, 1951.

Parigina a Roma, Una — **r.:** Erich Kobler - **int.:** Barbara Laage, Anna Maria Ferrero, Alberto Sordi, Paul Horrbiger, Erwin Srahl, Marcello Giorda, Mino Doro - **o.:** Italia-Germania, 1954 - **di.:** Zeus Film.

Par un beau matin d'étè (Rapina al sole) — **r.:** Jacques Deray - **o.:** Francia-Italia-Spagna, 1964 - **di.:** Unidis.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1965, nn. 10/11, p. (92).

Per favore non mordermi sul collo — v. **Vampire Killers, The**

Preparati la bara — **r.:** Ferdinando Baldi - **o.:** Italia, 1967 - **di.:** Titanus.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1968, nn. 5/6, p. (63).

Presidente del Borgorosso Football Club, Il — **r.:** Luigi Filippo D'Amico - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** P.A.C. (reg.).
V. altri dati e giudizio di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1970, nn. 11/12, p. 147.

Prete sposato, Il — **r.:** Marco Vicario - **o.:** Italia-Repubblica Federale Tedesca-Spagna, 1970 - **di.:** C.I.D.F. (reg.).
V. altri dati e recensione di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1970, nn. 11/12, p. 148.

Quattro bassotti per un danese — v. **Ugly Dachshund, The**

Quattro dell'Ave Maria, I — **r.:** Giuseppe Colizzi - **o.:** Italia, 1968 - **di.:** Euro International.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 1/2, p. (146).

Quelli della « San Pablo » — v. **Sand Pebbles, The**

Ragazza con la pistola, La — **r.:** Mario Monicelli - **o.:** Italia, 1968 - **di.:** Euro.
V. altri dati e recensione di Riccardo Redi in « Bianco e Nero », 1969, nn. 1/2, p. 110.

Rapina al sole — v. **Par un beau matin d'étè**

Return of the Seven (Il ritorno dei magnifici sette) — **r.:** Burt Kennedy - **o.:** U.S.A.-Spagna, 1966 - **di.:** Dear-U.A.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1967, n. 5, p. (29).

Ritorno dei magnifici sette, Il — v. **Return of the Seven**

Rivoluzione sessuale, La — **r.:** Riccardo Ghione - **o.:** Italia, 1968 - **di.:** Delta Film (reg.).
V. giudizio di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1969, nn. 3/4, p. 5 e altri dati a p. (11).

Rolls Royce gialla, Una — v. **Yellow Rolls-Royce, The**

Samourai, Le (Frank Costello, faccia d'angelo) — **r.:** Jean-Pierre Melville - **o.:** Francia-Italia, 1967 - **di.:** Fida (reg.).
V. altri dati e giudizio di Stefano Roncoroni in « Bianco e Nero », 1968, nn. 5/6, p. 157.

Sand Pebbles, The (Quelli della « San Pablo ») — **r.:** Robert Wise - **o.:** U.S.A., 1966 - **di.:** Dear 20th Century Fox.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1967, n. 5, p. (29).

San Giovanni decollato — **r.:** Amleto Palermi - **int.:** Totò, Titina De Filippo - **p.:** Capitani Film - **o.:** Italia, 1941 - **di.:** Enic.

Sciarada per 4 spie — v. **Avec la peau des d'autres**

Scusi lei è favorevole o contrario? — **r.:** Alberto Sordi - **o.:** Italia, 1966 - **di.:** Euro.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1971, film usciti a Roma, p. (54).

Seduttore, Il — **r.:** Franco Rossi - **s.:** dall'omonima commedia di Diego Fabbri - **sc.:** F. Rossi, D. Fabbri, Leo Benvenuti, Ugo Guerra, Guido Leoni, Giorgio Prosperi, Raul Radice, Rodolfo Sonego - **f.:** Alfieri Canavero - **scg.:** Gianni Polidori - **mo.:** Otello Colangeli - **m.:** Carlo Innocenzi - **int.:** Alberto Sordi, Lea Padovani, Lia Amanda, Jacqueline Pierreux, Denise Grey, Mino Doro, Ciccio Barbi, Mara Berni, Eva Vanicek, Riccardo Cucciolla, Gianna Piaz, Roberto Bertea - **p.:** Vides - **o.:** Italia, 1954 - **di.:** Diana Cinematografica.

Senza nome, I — v. **Cercle rouge, Le**

Sette spose per sette fratelli — v. **Seven Brides for Seven Brothers**

Seven Brides for Seven Brothers (Sette spose per sette fratelli) — **r.:** Stanley Donen - **o.:** U.S.A., 1954 - **di.:** M.G.M.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1962, nn. 9/10, p. (95).

Sfida all'O.K. Corral — v. **Gunfight at the O.K. Corral**

Sirène du Mississipi, La/La mia droga si chiama Julie — **r.:** François Truffaut - **o.:** Francia-Italia, 1969 - **di.:** Dear U.A.
V. altri dati e recensione di Aldo Bernardini in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 127.

Some Like It Hot (A qualcuno piace caldo) — **r.:** Billy Wilder - **o.:** U.S.A., 1959.
V. giudizio di Tino Ranieri in « Bianco e Nero », 1959, n. 11, p. 25 e altri dati a p. 35.

Sorpasso, Il — **r.:** Dino Risi - **o.:** Italia, 1962 - **di.:** Incei.
V. altri dati e recensione di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1963, nn. 1/2, p. 118.

Sua eccellenza si fermò a mangiare — v. **Dott. Tanzanella, medico personale del... fondatore dell'impero.**

39 Steps, The (I 39 scalini) — **r.:** Ralph Thomas - **o.:** Gran Bretagna, 1959 - **di.:** Rank.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1960, nn. 5/6, p. 135.

Thomas Crown Affair, The (Il caso Thomas Crown) — **r.:** Norman Jewison - **o.:** U.S.A., 1968 - **di.:** Dear Film.
V. altri dati e recensione di Orio Caldiron in « Bianco e Nero », 1969, nn. 1/2, p. 97.

Ti ho sposato per allegria — **r.:** Luciano Salce - **o.:** Italia, 1967 - **di.:** Titanus.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1968, nn. 3/4, p. (46).

Tipo che mi piace, Un — v. **Homme qui me plait, Un**

Torna a casa, Lassi! — v. **Lassie Come Home**

Totò il coraggio — v. **Coraggio**

Totò, Peppino e la malafemmina — **r.:** Camillo Mastrocinque - **o.:** Italia, 1956 - **di.:** Regionale.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1971, film usciti a Roma, p. (55).

Totò, Peppino e... una di quelle — v. **Una di quelle**

Totò Tarzan — **r.:** Mario Mattoli — **int.:** Totò, Marylin Buferd, Mario Castellani, Alba Arnova, Bianca Fusari, Tino Buazzelli, Luigi Pavese, Vira Silenti - **p.:** C.D.I. - **o.:** Italia, 1950 - **di.:** C.D.I.

Tre avventurieri, I — v. **Aventuriers, Les**

39 scalini, I — v. **39 Steps, The**

20.000 Leagues Under the Sea (Ventimila leghe sotto i mari) — **r.:** Richard Fleischer - **o.:** U.S.A., 1954 - **di.:** Cinema International Corporation.
V. altri dati e recensione di Nino Ghelli in « Bianco e Nero », 1956, n. 1, p. 74.

2001, A Space Odissey (2001: Odissea nello spazio) — **r.:** Stanley Kubrick — **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **di.:** M.G.M.
V. altri dati e recensione di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1969, nn. 1/2, p. 87.

Uccello dalle piume di cristallo, L' — **r.:** Dario Argento - **o.:** Italia-Germania Occ., 1970 - **di.:** Titanus.
V. altri dati e giudizio di Aldo Bernardini in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 129.

Ugly Dachshund, The (Quattro bassotti per un danese) — **r.:** Norman Tokar - **o.:** U.S.A., 1966 - **di.:** Rank.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1967, nn. 7/8/9, p. 101.

Una di quelle — **r.:** Aldo Fabrizi - **int.:** Totò, A. Fabrizi, Lea Padovani, Titina De Filippo, Irene Papas, Giulio Calì, Alberto Talegalli - **p.:** Alfa Film-Rosa Film - **o.:** Italia, 1953 - **di.:** Paramount.

Una dopo l'altra — v. **Femme libre, Une**

Uomo da marciapiede, Un — v. **Midnight Cowboy**

Vampire Killers, The (Per favore non mordermi sul collo) — **r.:** Roman Polanski - **o.:** Gran Bretagna, 1966.
V. giudizio di Gianni Rondolino in « Bianco e Nero », 1968, nn. 3/4, p. 41 e altri dati a p. 70.

Vedo nudo — **r.:** Dino Risi — **o.:** Italia, 1969 - **di.:** Titanus.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 5/6, p. (30) e recensione di Giuseppe Turroni, nn. 9/10, p. 150.

Ventimila leghe sotto i mari — v. **20.000 Leagues Under the Sea**

Vera Cruz (Vera Cruz) — **r.:** Robert Aldrich - **int.:** Denise Darcel, Gary Cooper, Burt Lancaster, Cesar Romero - **p.:** United Artists - **di.:** Dear.

Via col vento — v. **Gone with the Wind**

Via lattea, La — v. **Voie lactée, La**

Vigile, Il — **r.:** Luigi Zampa - **o.:** Italia, 1960 - **di.:** Cineriz.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1961, n. 1, p. 108.

Voie lactée, La (La via lattea) — **r.:** Luis Buñuel - **o.:** Francia-Italia, 1968 - **di.:** Medusa (reg.).
V. giudizio di Guido Bezzola in « Bianco e Nero », 1969, nn. 5/6, p. 109 e altri dati a p. (31).

Yearling, The (Il cucciolo) — **r.:** Clarence Brown - **f.:** (Technicolor) - **int.:** Gregory Peck, Jane Wyman, Claude Jarman - **p.:** M.G.M. - **di.:** M.G.M.

Yellow Rolls-Royce, The (Una Rolls Royce gialla) — **r.:** Anthony Asquith - **o.:** Gran Bretagna, 1964 - **di.:** M.G.M.
V. altri e dati e recensione di Ernesto G. Laura in « Bianco e Nero », 1965, n. 4, p. (34).

ABBREVIAZIONI

r. (regia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **f.** (fotografia), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **mo.** (montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **o.** (origine), **di.** (distribuzione), **dr.** (durata), **reg.** (regionale).

Registi dei film usciti a Roma dal 1° gennaio al 31 dicembre 1974

Aboyantz T. - (12).
Adeline G. - (46).
Ader M. - (12).
Adreon F. - (14).
Agosti S. - (37).
Aguirre J. - (28).
Alain-Jolivet P. - (43).
Albertini B. - (14), (43).
Albucher L. - (25).
Aldrich R. - (66).
Alguire D. - (45).
Allen W. - (49).
Altman R. - (30).
Amadio S. - (11), (34).
Amendola M. - (39).
Amiralay O. - (17).
Ammirata S. - (48).
Antel F. - (30), (46).
Antonioni M. - (59).
Argento D. - (65).
Arrabal F. - (56).
Ascott A. - v. Carmineo G.
Ashby H. - (25), (29).
Asquith A. - (66).
Assonitis S. (Hellman O.) - (12).
Aubaisi F. - (17).
Aucoin G. M. - (37).
Avildsen J. G. - (25), (47).

Baker R. - (20).
Baker R. W. - (5), (40).
Balch A. - (26).
Baldi F. - (11), (63).
Baldi F. (Livingstone S.) - (56).
Ballew J. - (39).
Bamber D. - (9).
Barboni E. (Clucher E. B.) - (5).
Barden J. A. - (14).
Barilli F. - (42).
Barret R. - v. D'Ettore Piazzoli R.
Batt B. - (29), (46).
Bazzini S. - (16).
Bell B. - (55).
Benazeraf J. - (3).
Bene C. - (5).
Bennati G. - (7).
Benson J. - (47).
Biagetti G. - (52).
Bianchi A. - (8), (44).
Bianchi G. - (59), (63).
Billiam H. - (31).
Bizzarri A. - (5).
Black R. - (56).
Blank T. - (16).
Blier B. - (56).
Bogdanovich P. - (39).
Boisset Y. - (44).
Bolognini M. - (19), (59), (61).
Bonniwell Ch. - (44).
Boorman J. - (58).
Bosch J. - (43).
Boughedir F. - (56).
Bowles Ph - (52).
Bracknell D. - (27).
Brandt jr. G.T. - (8).
Brass T. - (55).
Bresson R. - (29).
Brialy J.-C. - (5).
Brooks R. - (60).
Brown C. - (66).
Brownrigg S.F. - (16).
Bruce Lee - (57).
Brusati F. - (39).
Buñuel L. - (19), (66).
Bureau P. - (10).
Burgess A. - (27).

Calderone G.L. - (6).
Campus M. - (31).
Camus M. - (60), (63).
Canevari C. - (45).
Caplan H. - (21).
Carbonnaux J.M. - (47).
Cardone A. - (11).
Carle G. - (32).
Carmineo G. (Ascott A.) - (16), (49).
Carpi F. - (18).
Castellari E.G. - v. Girolami E.
Castronuoro F. - (4).
Cavallone A. - (3).